

مجلة أدبية شهرية
تصدر من رابطة الأدباء الكويتيين منذ عام 1966

العدد 622 مايو 2022

الكولونياليّة في الأدب والنّقد
أ.د. وليد إبراهيم قصّاب

البناءُ الحضاريُّ في شعر عبد العزيز البابطين
نصرالدين شردال

قصص الأطفال ليست للصغار فقط
آمنة القناعي

سيميائية المكان.. في (أبو الريش)
إيمان هندي العجمي

مسرح خالد رمضان وتوظيف التراث العربي
السيد حافظ

جلسة تصوير.. القصة لعبة مجاز!
عِذاب الركابي

عرض مسرحية (مطلوب مهرجين)
د. محمد مبارك بلال

شعراء العدد:

أحمد عبد القادر

يحيى مصطفى خميس

ياسين محمد البكالي



العــــــدد 622 مـايـو 2022

مــجـلـــــة أدبـيـــــة شـهــريـة
تـصـدر مــن رابـطــة الأدبـــاء الـكـويـتـيـيـن

صدر العدد الأول في أبريل (1966)

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
www.alrabeta.org

قــواعـد الـنـشـر

مجلة «البيان» تعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب واللغة، ويتم النشر فيها وفق القواعد الآتية:

- **في الدراسات والمقالات:**
  - أن تكون ذات قيمة علمية، ولغة بحثية دقيقة ومضبوطة.
  - أن يكون عنوانها محكمًا، وأن يكون للدراسات مقدمة، وخاتمة ونتائج.
  - أن توثّق الأشعار والأقوال المقتبسة من مظانها.
- **وفي التحقيق:** يقبل تحقيق مخطوطات الأدب واللغة صغيرة الحجم، بما لا يتجاوز بعد التحقيق 40 صفحة.
- **وفي مجال الترجمة:** تقبل الأعمال النقدية أو اللغوية المترجمة، ذات القيمة العلمية، ولا تقبل القصائد أو القصص.
- **وفي مجال الشعر والقصة:** تنشر المادة التي تتصف بالأصالة والجدة والمعالجة الأدبية الراقية والرؤية المبنية على مقومات التجربة المتناغمة.
- يشترط ألا تكون المادة قد نشرت من قبل.
- تُقدّم المادة مكتوبةً بواسطة معالج النصوص Microsoft Word، وبخط Arabic Simplified أو Arial، وحجم الخط (14)، وبمسافة واحد ونصف بين الأسطر.
- يراعى عند كتابة الهوامش ما يأتي:
  - إثبات قائمة المصادر والمراجع مرتبةً ترتيبًا ألفبائيًّا، كما وردت في المرة الأولى في الهوامش.
  - توثيق المرجع أو المصدر عند ذكره لأول مرة بهذه الصورة:

    عنوان الكتاب: اسم المؤلف، المحقق إن وجد، الدار الناشرة، مكان النشر، رقم الطبعة، سنة النشر، رقم الجزء إن وجد، رقم الصفحة.

    مثال:

    الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، (23/3).
  - الاكتفاء بعنوان الكتاب واسم المؤلف والجزء والصفحة بدءًا من الورود الثاني.
  - الاكتفاء بعبارة (المرجع السابق) مع الجزء والصفحة عند تكرار المرجع في الصفحة نفسها.
  - ترقيم الهوامش آليًّا في أسفل كل صفحة.
- **تُرسل المواد إلى بريدَي المجلة:**

elbyan@hotmail.com - elbyankw@gmail.com

مع نبذة تعريفية، وصورة جواز السفر، وصورة شخصية (اختياري).

ثـمــن الــعــدد

دينار كويتي، أو ما يعادله من العملات الأخرى.

الـمـراســلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت، الرمز البريدي: 73251
هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22510602 / 22518282
فاكس: 22510603



Al Bayan

LITERARY MAGAZINE ISSUED
BY KUWAITI WRITERS' ASSOCIATION
(622) May 2022

Editor in chief
Khalid Ramadan, PhD.

Correspondence should be addressed to:

The Editor,
Al Bayan Magazine
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Magazine) +965 22518286 - 22518282 - 22510602



المحتوى

شعر 81

مشاركات 93



كلمة البيان

بين مسرحة الحياة وحياة المسرح

على خشبةِ المسرح نصوصٌ مدروسةٌ مصنوعةٌ على عيون الإيقاع، الإيقاعِ الذي لا تقومُ القصيدةُ إلا به، وفي أبياتِ القصيدة تجهيزاتٌ ومشاهدُ وممثلينَ عن كلِّ دائرة من دوائر الحياة التي تنتهي في نقطةٍ عمياءَ على مرآة الكاتب.

المسرحُ أبو الفنون، والقصيدةُ أمُّها، والحياةُ بين حالتين: حالةِ يُتم تفرضها حينَ تئِدُهما، وحالةِ خلودٍ حين تبرُّهما، والكاتبُ النِّحرير مَن في روحه تفاصيلُ أمِّه الصغيرة والكبيرة، وفي عروقه دماء أبيه الملموسة والمحسوسة، يحلقُ بأجنحةٍ ملوَّنة كأقلام الفنون، فيكتبُ نصًّا يقرؤُهُ المسرحيُّ مسرحيةً، والشاعرُ قصيدةً، والروائيُّ قصةً، والحالمُ خاطرةً.. وهَلُمَّ سِحرًا.

أمَّا هذا العدد فقد تضمَّن في **زاوية الدِّراسات** دراستين:

● الأولى بعنوان: (الكولونياليَّة في الأدب والنَّقد)، للدكتور وليد إبراهيم قصاب، سلَّطَ الضوءَ فيها على اتِّجاهٍ في الأدب والنقد ينتمي إلى ما بعد الحداثة، يدرس علاقة القوة بالسلطة التي تسخِّر كلَّ شيءٍ حتَّى الفكر والثقافة والأدب لصالحِ اتِّجاهاتٍ معيَّنةٍ تخدمُ المصالح الاستعمارية، وتروِّج لها وتدافع عنها، وعليه فهو اتِّجاه يدرس العلاقة بين الاستعمار والأدب، انطلاقًا من فكرة أساسية هي أن ما كُتب في الأدب والنقد والثقافة في حقبة الاستعمار لم يكن دراساتٍ نزيهةً أو حياديةً، ولا يُوثق بموضوعيَّتها ومنهجيتها، وساقَ لذلك أدلَّة وأمثلة، ولا سيَّما من القراءات الغربية.

● والثانية بعنوان: (البناء الحضاري في شعر عبد العزيز سعود البابطين)، للباحث نصر الدين شردال، وهي قراءةٌ في إشكالية البناء الحضاري، وكيفيات توظيفه شعريًّا، وانعكاس ذلك على الجهود الفعلية في سبيل إرساء دعائمه والدفاع عنه، في محاولةٍ للبحث عن دور الشعر في التواصل الثقافي والبناء الحضاري، وقد توصَّل إلى أن الشاعر البابطين تبنَّى هذه الفكرة، فانتقل من مواجهة الجهل إلى تحرير الوعي العربي، تأسيسًا للبعث، وتحرير الذات، وتفكيك الانغلاقات التراثية؛ من أجل حفظ الهوية، وبناء الوطن العربي والإنساني.

وتضمن في **زاوية المقالة** خمس مقالات:

■ الأولى بعنوان: (قصص الأطفال ليست للصغار فقط)، للكاتبة آمنة القناعي، تستعرضُ فيها بعضَ النماذج القصصية من المكتبة الكويتية الواعدة، التي كُتبت بلونٍ جديدٍ من القص، بعيدٍ عن الأساطير والمواقف التربوية، وغيرِ موجَّهٍ للأطفال فقط، بل للراشدين أيضًا، وإن بدا من خلال العناوين غيرُ ذلك، ثمَّ ختمت بنماذجَ أخرى تنتمي إلى الواقع، وتمتحُ منه؛ أملًا أن تستمرَّ تلبيةُ هذا المطلب الملحِّ، وهو وجودُ قصصٍ تصلحُ أن يقرأَها جميعُ أفراد الأسرة.

■ والثانية بعنوان: (سيميائية المكان.. في (أبو الريش) ليوسف السباعي) للباحثة إيمان هندي العجمي، تقفُ فيها عندَ التفاصيل المكانيَّة في قصَّة (أبو الريش)، وعلاقتها بالأحداث والشخصيات، وانعكاساتها على بطل القصة والشخصيات الأخرى، وقد اعتمدتْ على أنواع الأمكنة التي ذكرها شاكر النابلسي في كتابه (جماليات المكان في الرواية العربية)، وهي: المكان الفوتوغرافي، والمكان الصوتي، والمكان النفسي، والمكان المتجمِّر، والمكان المغلَّف، والمكان الحلولي، والمكان الحنيني، والمكان الشامل، والمكان المقارن، والمكان التكميلي، والمكان البرقي، فضلًا عن أمكنة أخرى لا يُعبأ لها عادةً، كالصندوق، والعلبة، والمخرطة، وغيرها من أثاث البيت، والضريح... ثمَّ وقفت عند سيميائية العنوان والأسماء والزمان؛ لتأكيد ارتباط هذه العلامات بفلسفة القصة.

■ والثالثة بعنوان: (مسرح خالد عبد اللطيف رمضان وتوظيف التراث العربي – ألف ليلة وليلة ومسرحية اللعبة) للكاتب السيد حافظ، يناقش فيها التناصَّ المقصود بين مسرحية (اللعبة) وقصة من قصص ألف ليلة وليلة هي قصة أبي الحسن المغفل وهارون الرشيد، يستعرضُ فيها سبعةَ المشاهدِ التي تتألَّف منها المسرحية، ويقفُ عندَ كلِّ مشهدٍ؛ ليقدم تفسيره وتحليله وإسقاطه، ونقاط التميز المضيئة التي تقف القصدية وراءَ حضورها، والتي تجعلها إضافةً مهمَّةً للمسرح الكويتي ولتاريخ كاتبها.

■ والرابعة بعنوان: (جلسة تصوير للكاتب علي المسعودي – القصة لعبة مجاز) للكاتب عِذاب الركابي، يقدم فيها إشارات ناقدة بلغة إيحائية لتقنيات القصة ومهارات كاتبها، كالتجريب، الذي يشمل اللغة والخيال والواقع، وكتوظيف المكان بطلًا، وكالمفارقات، وكالشعرية التي تقرب القصص من النثيرة، وكالإيجاز الذي يقرب المسافة بين البداية والنهاية؛ ما يشوقُ إلى قراءة (جلسة تصوير) كأنها ديوانُ شعر منثور بسرديَّة مميزة.

■ والخامسة بعنوان: (عرض مسرحية مطلوب مهرجين)، للدكتور محمد مبارك بلال، وهي تحليل لهذه المسرحية من خلال رؤية كاتبتها تغريد الداوود، وما وظفته من تقنيات لخدمة فكرتها التي يشفُّ عنها العنوان، ثم من خلال قراءة المخرج يعقوب الحمر بعد عرضها في (ديسمبر 2021م) ضمن المهرجان المحلي في دورته (21)، حيث تجلَّت حرفية الكاتبة في توظيف كثير من المهارات المسرحية، والقراءات الواقعية؛ لبلوغ الغاية الكبرى التي تقف وراء هذه المفارقة التي تجسدها المسرحية، وصولًا إلى أن الحياة كلها بحاجة إلى إعادة نظر، حتى لا تنقلب الموازين.

وتضمن في **زاوية الشعر** ثلاث قصائد:

● الأولى بعنوان: (بيضاء كالصوت، ملونة كالصدى) للشاعر يحيى مصطفى خميس، يقرب فيها -عبر التراسُل- بين الشاعر والأنثى الملهِمة، التي تستقرُّ في قمة الشوق، ويستعذبُ أن تكونَ صاعقةً لقلبه، وأن يُقبضَ متلبسًا بقصيدتها الناقصة، وأن يكون الحلمُ شباكًا إليها، ويرضى بحبها الحربَين، وبأن تقعَ عيونُ الشعر أسرى لديها؛ لأنها لفظٌ ثابت بألف معنًى غامض، ثم يقدم فلسفته للحب الحقيق بها، فهو مشيٌ على الأشواك بقدمين حافيتين، ومعرفةٌ مسبقة الوجود لمسمَّى الهوى، وسجدةُ سهو في صلاة كسوفٍ، وقلبٌ حين يغرق في الصباحِ يقول: يسعدُ مساك.

● والثانية بعنوان: (ماذا لو جرَّب السماء؟) للشاعر أحمد عبد القادر، ينطلق فيها من تجربة هابيل في علاقته بالسماء، ويحاولُ أن يمنحها لكلِّ إنسان، بحيث يفرح برحلته هذه، وبمعرفة الحب له، وبأصحابه الشُّعَل، وبمن يبكي لمحنته، وبموجودات غرفته الشعرية، وبنومه الحالم، وبدموعه الثِّمار، وقلبه الجنة؛ لأنَّ الأرض مهزلةٌ تصلب الطيبين على جذوع طيبتهم، لذلك يشير عليهم أن يعيشوا على فتوى قلوبهم، كأي هابيل يمضي لقتلته.

● والثالثة بعنوان: (نقطة خارج السطر) للشاعر ياسين محمد البكالي، يستظهر فيها ما أودعته الحياة في ذاته الشعرية، بدءًا بمحاولته الجريان بدمعته ليحكَّ البرق، ومرورًا بالوسواس الذي تسللت من خلاله إلى عروقه أنثى كانت تحول الطلاب إلى غرقى في حصة التعبير، ثم يوسع ذاته إلى استيعاب ذات الجماعة، تلك الذات التي لا تجد فرقًا بين اختناقها وخسارة الأوطان، وتجد الأرق أقسى، والوجود خوفًا، ونقطةً في السطر ماتت، وانكسارًا أبجديًّا، وغريبًا يحاول أن يطير برقًا من كفيه ليظل أنقى.

وفي **المشاركات**، وبمناسبة حصول الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح على جائزة الملك عبد الله الفيصل العالمية للشعر العربي كتبت الدكتورة إيمان الشمري نصًّا بعنوان (سيدة الكلمات)، تشيد فيه بتجربة الشاعرة، وتثني عليها.





دراسات

الكولونياليّة في الأدب والنّقد



أ. د. وليد إبراهيم قصّاب *

بدأ من منصف القرن العشرين تقريبًا خطاب جديد في الأدب والنقد، وهو من اتِّجاهات ما بعد الحداثة، وهو خطاب مرتبط بالسِّياسة، مترافق مع نموٍّ الوعي القوميِّ والدِّينيِّ والحضاريِّ لدى الشُّعوب.

وهو اتِّجاه يدرس علاقة القوة بالسُّلطة التي يمكن أن تُسخِّر -بسبب ما تملكه من النُّفوذ والهيمنة- كلَّ شيءٍ -بما في ذلك الفكر والثَّقافة والأدب والنَّقد- لصالح اتجاهات معيَّنة تخدم المصالح الاستعماريَّة، وتروِّج لها، وتدافع عنها.

وقد أطلق على هذا الاتِّجاه مصطلح (الكولونياليَّة)، أو الاستعمار، وصار يُتَحدَّث عن خطاب (كولونياليّ) و خطاب (ما بعد الكولونياليّ) أيْ (الاستعمار وما بعد الاستعمار).

* أكاديمي سوري، أستاذ الدّراسات العليا في كلية اللّغة العربيّة، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرّياض.



وهو اتِّجاه من الدَّرس يتناول قضيَّة العلاقة بين (الاستعمار والأدب)، وقد انطلق من فكرة أساسيَّة كبرى، وهي أنَّ ما كتب من دراسات في الأدب والنَّقد والثَّقافة في حقبة الاستعمار لم يكن دراسات نزيهة أو حياديَّة، ولا يمكن أن يوثق بموضوعيتها ومنهجيتها؛ إذ كانت مصطبغةً بصبغة سياسيَّة إيديولوجيَّة رسمها المستعمر، أو فرضها، أو روَّج لها، بما يمتلكه من سلطان ونفوذ، وهي عندئذٍ قد رسَّخت ثقافة معينة، وأدبًا معيَّنًا، وأسماءً معيَّنة؛ رسَخت ثقافة المستعمِر، وأعطتها صفة التميُّز الحضاريِّ، وقدمتها على أنَّها النَّموذج الأمثل الذي ينبغي أن يُحْتَذَى، وأكسبتها الشَّرعيَّة والهيمنة على السَّاحة بقوةٍ من السِّياسة، وليس ممَّا فيها من تميُّز ذاتيٍّ يجعلها جديرة بما بُوِّئته من المكانة.

وقد بيَّن هذا الاتِّجاه أنَّ الدِّراساتِ التي أُنجِزت في عهد الاستعمار قد رسَّخت صورة للمستعمِر الغربيِّ بأنَّه الأكثر تمدُّنًا وعلمًا وذكاء، وأشاعت فكرة تفوُّق (الرَّجل الأبيض) في مقابل انحطاط (الرَّجل الأسود)، فالسُّود قوم قذرون متوحِّشون، وذلك لتسويغ استعمارهم، وتسلط الجنس الأبيض المتمدِّن عليهم.

وهذا الغرب الأبيض المستعمِر كذلك قدَّم نفسه دائمًا على أنَّه هو مصدر المعرفة، وهمَّش –في مقابل ذلك– ثقافات الأقوام الأخرى، ولاسيما المستعمَرون منهم، أو شوَّه سمعتها، أو انتقص من قدرها، وعدَّها غير ذات قيمة في مقابل ما ينتجه هو.

تشير (آنيا لومبا) إلى أنَّ السيطرة الثَّقافيَّة للاستعمار كان «معناها بالضرورة قمع الإبداع والتَّقاليد الفكريَّة لدى أولئك الذين كان عليهم أن يدرسوا الأدب الإنكليزيَّ. وإن إشارة (مكولي) إلى «أنَّ رفًّا واحدًا من الأدب الأوروبيِّ يساوي كتب الهند وبلاد العرب» هي إشارة رديئة السُّمعة، ولكنها ليست فريدة..»[1].

(1) في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ترجمة محمد غنوم، مجلة حقول، الرّياض، جمادى الأولى، 1425هـ/ يونيو، 2004م، ص66.

وقف أصحاب خطاب (ما بعد الاستعمار/ ما بعد الكولونياليَّة) ضد الاستعمار بالمعنى السِّياسي والاجتماعيِّ والاقتصاديِّ، وقد نهض خطابهم على البحث في آثار العمليَّة الاستعماريّة (الكولونياليَّة) في الثَّقافات والآداب والمجتمعات، آداب البلدان الإفريقيَّة، والهند، وأستراليا، وماليزيا، وجنوب المحيط الهادي، وأدرج بعضهم الولايات المتَّحدة الأمريكيَّة عندما كان يستعمرها الإنكليز، ثم تحوَّلت هي إلى استعمار، وبذلك عرّوا أوجه الخلل في الثقافة الغربيَّة، وكشفوا عن الانحياز الصَّارخ لما قدَّمته من إنجازات، وإن كان على حساب الحقيقة والموضوعيَّة العلميَّة.

ونهض خطاب ما بعد (الكولونياليَّة) ضد مفاهيم العالميَّة الذي حاولت المركزيَّة العالميَّة -متمثِّلة في الدُّول الاستعماريَّة الغربيَّة الكبرى في العالم- تعميمه على العالم بوصفه خطابًا كونيًّا، وأعطته صفة الحضاريَّة والإنسانيَّة والعالميَّة، ورسَّخت تميُّز (اللُّغة الإنجليزيَّة) على غيرها من اللُّغات.

وألغى هذا الخطاب الاستعماريّ -في مقابل ذلك- قضيَّة الهويَّات، وتفاوت العقائد والثَّقافات، ورسَّخ -في خطاب استعماري استعلائيٍّ-نظرة الغربيِّ إلى الشعوب الفقيرة المستعمَرَة -ولا سيما العرب والمسلمون- على أنهم ناس متخلِّفون، طابعهم البدائيَّة والهمجيَّة، لا يحسنون التَّصرف، ولا بدَّ من استعمارهم لتوجيههم واكتشافهم.

وأُنجِزت في ثمانينيات القرن العشرين تقريبًا -من خلال ما عُرف بدراسات التَّابع (Subaltern stdies) ودراسات ما بعد الاستعمار- بحوث من قبل طائفة من المؤرخِّين والباحثين الهنود قدَّمت نقدًا لكثير من ركائز الفكر الغربيِّ، ولما ادُّعِي من (مركزيته)، ودعت إلى إعادة النَّظر في التَّركة الاستعماريَّة الثقافيَّة والدِّراسات التي كتبت في أيامها؛ إذ رُؤِيَ أنَّ هذه الدِّراسات قد كتبها صفوة المستعمِرين أو القوى الوطنيَّة المؤتمرة بأوامرها أو الواقعة تحت سلطانها، وأظهرت هذه الدِّراسات أنَّ الأدب الذي

كُتب في ظلِّ التَّجربة الاستعماريَّة قد ارتبط بالسِّياسة، وهو إنما اكتسب شرعيته وانتشاره بها، وفُرِض بقوة المستعمِر وهيمنته ونفوذه، وليس ممَّا يحمله من مزايا ذاتيَّة بوَّأته ما تبوَّأه من المكانة والذُّيوع.

بدأ يظهر أنَّ النُّصوص الأدبيَّة تنتشر في المجتمع، ليس بسبب ميزتها الداخليَّة فحسب، بل لأنَّها تشكِّل جزءًا من مؤسسات أخرى، كالسوق، أو النِّظام التَّربويِّ. ومن خلال هذه المؤسسات تؤدي هذه النُّصوص دورًا مهمًّا في بناء سلطة ثقافيَّة للمستعمِرين؛ فالأدب يخلق أنواعًا أخرى وأفكارًا أو هُوِيَّاتٍ، وهو وسيلة مهمَّة للاستيلاء على الوسائل المهيمنة للتمثيل والإيديولوجيات الاستعماريَّة، أو قلبها وتحدِّيها..»[1]. كما أثبتت هذه الدِّراسات تحيُّزات ما كُتب في أثناء الحقبة الاستعماريَّة ضد الثقافات الأخرى وتهميشها، وفضحت التَّحليلات السَّطحيَّة والمتعجِّلة التي قدَّمتها، وانتهت –في مختصر من القول– إلى أنَّ الكتابة في ظلِّ فترة الاستعمار هي نتاج صفوة المستعمرين والمؤيِّدين لهم أو السَّائرين في ركابهم، ولعل من هؤلاء –كما تقول آنيا لومبا– «أولئك الهنود الذين درَّبتهم الثقافة الإنكليزيَّة ليصبحوا بريطانيين في الذَّوق والآراء والأخلاق والفكر، وهؤلاء الذين سيحمون المصالح البريطانيَّة كان على الدِّراسات الأدبيَّة إضفاء القيم الغربيَّة عليهم، وبناء الثقافة الأوروبيَّة كثقافة أعلى ومقياس للقيم الإنسانيَّة، وبذلك تحافظ على الحكم الاستعماريِّ..»[2].

قدَّمت بعض القصص التي كُتبت في الحقبة الاستعماريَّة الأفارقة متوحشين قذرين بسبب لونهم أو دينهم، وكان ذلك تسويغًا لاستعمارهم واستعبادهم، وتأكيدًا لمركزيَّة البياض..

(1) في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ص58-70.

(2) المرجع السابق، ص66.

إنَّ العاشق في قصيدة (دون) هو المكتشف النَّشِط لجسم الأنثى بالطَّريقة نفسها التي يخترق فيها (المغامر الأوروبيُّ) الأراضي التي ينظر إليها على أنها سلبيَّة، وينتظر الاكتشاف، ثم يتملكها.. وإنَّ سلسلة من التَّمثيلات ترمز إلى اغتصاب وانتهاك البلاد المستَعمرة بتصويرها كالنساء العاريات، ووضع المستعمرين كأسياد مغتصبين، ولكن المخالِف ينتج نوعًا جديدًا من قولبة الاستعمار، تمثِّل المستعمَر مغتصبًا، وهو غالبًا أسود البشرة ، يغتصب المرأة البيضاء الرَّامزة إلى الثَّقافة الأوروبيَّة...[1].

وكنموذج لاستعادة أصوات زيَّفها الاستعمار، أو همَّشها، أو غيَّبها، يمكن الاستشهاد بقصيدة (سيزر) وعنوانها (عودة إلى وطني) التي تشكِّل إعلانًا لمفهوم (الزَّنوجة) ورفضًا للصورة الغربيَّة الاستعماريَّة عنهم.

جاء في قصيدة (سيزر): «إنَّك لساحر عظيم يا برو سبيرو؛ إنَّك لذو خبرة في التزييف؛ فلقد كذبت عليَّ مرارًا بشأن نفسي؛ إذ فرضت عليَّ صورة لنفسي: بأنِّي متخلِّف، وبعبارة متأخِّر، ثم جعلتني أرى نفسي كذلك. إلا أنِّي أكره تلك الصُّورة؛ إنها زائفة. ولكني الآن أعرفك أيُّها السَّرطان القديم، كما أنِّي أعرف نفسي أيضًا..»[2].

وممَّا يمثِّل هذه الأصوات كذلك رواية مشهورة اسمها (في انتظار البرابرة) للرِّوائي (جي. أم. كوتزي) المولود في جنوب إفريقيا، وهي ترصد العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر[3].

وبدأت -من خلال هذا الاتِّجاه- أعمال كثيرة تقرأ قراءات جديدة، تستحضر فيها السِّياسة والإيديولوجيا، وبذلك عاد الأدب إلى حاضنته الخارجيَّة، ولحمته بالتاريخ والمجتمع، ممَّا كان قد استُبْعِد في بعض الدِّراسات الشكليَّة، كالبنيويَّة وغيرها.

---

(1) انظر: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ص63، وانظر ثمّة تمثيلات أخرى.

(2) تحديات لمفاهيم ما بعد استعماريّة، محمد القويزاني، مجلة حقول، الرياض، عدد جمادى الأولى، 1425هـ/ 2004م، ص9.

(3) انظر: دليل النَّاقد الأدبيِّ، ميجان الرّويلي، وسعد البازعيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص160.



نُظِر مثلًا إلى كون (عطيل) -في مسرحيَّة شكسبير المشهورة- أسود من خلال إيديولوجيات عرقيَّة، والذين قالوا إنَّه ليس أسودَ، بل كان بُنِّيًّا فعلوا ذلك من خلال منطلقات إيديولوجيَّة كذلك(1).

إنَّ دراسات ما بعد الاستعمار، وما عرف كذلك بـ (دراسات التَّابع Subaltern stdies) قدِّمت في ثمانينيات القرن العشرين تقريبًا وهي بحوث قامت بها طائفة من المؤرِّخين والباحثين الهنود، وقدَّمت نقدًا لكثير من ركائز الفكر الغربيِّ، ولما ادَّعاه من (مركزيته) وتفوُّقه الحضاريِّ.

وقد استفادت هذه الدِّراسات ممَّا كتبه بعض الفلاسفة والمفكِّرين اللامعين؛ استفادت من كتابات (غرامشي) ذي الخلفيَّة الماركسيَّة، ومن كتابات إدوارد سعيد عن الاستشراق خاصَّة، التي كشفت أنَّ الغرب لم يقدِّم الشَّرق على حقيقته، بل بدا وكأنَّه يصطنع شرقًا متَخَيَّلًا يوافق رغباته؛ فالشَّرق الذي تحدَّث عنه الغرب هو شرق مزيَّف، بعيد عن الحقيقة، شرق نسجته أهواء وأهداف استعماريَّة بعيدة المدى.

كما استفادت دراسات التَّابع وما بعد الاستعمار من كتابات (فوكو) في نقد الفكر الغربيِّ، ومن كتابات (دريدا) و(هابرماز) في تفكيك الثَّقافة الغربيَّة، ونقد مقولاتها المتمركزة حول ذاتها..

الكولونياليَّة والنّسويَّة

ثمَّ توسَّعت هذه الدِّراسات فشملت المرأة، أو الجنوسة، والأعراق، والتاريخ، والهويَّة، والأقليَّات، وأساليب الهيمنة الثَّقافية.

وبدا خطاب (النسوية) يشبه خطاب ما سمِّي بـ (ما بعد الاستعمار، أو ما بعد

(1) انظر: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ص65.

الكولونيالية)، فكلاهما خطاب يهتم بالصِّراع ضد القمع والظلم، كلاهما يرفض الخطاب (المؤسساتي، البطرياركيّ، الأبويّ) الذي يغلب عليه السيطرة الذكورية، أو سيطرة العرق الأبيض، ويرفض فكرة التفوق التي أسبغها عليه الخطاب المؤسساتيُ. ولكن خطاب (النّسويَّة) ذو طبيعة جنسيَّة؛ فالمرأة التي تتعرَّض للقمع من قبل جنس آخر هو الرَّجل مماثلة للمُسْتَعْمَر. وهو لذلك يرفض فكرة هذا الخطاب المؤسساتي الذي تغلب عليه السَّيطرة الذكوريَّة البيضاء، ويرفض فكرة التَّفوُّق المفترض للذُّكوريَّة.

لقد كانت السَّطوة الذكورية -كما يدَّعي الخطاب النّسويُّ الغربيُّ- محصورة في الأب، أو الزَّوج، أو بعض رجال الأسرة الآخرين، ولكن مع انتقال السلطة للمجال السِّياسيِّ والاجتماعيِّ، وخاصَّة عندما تدعم السُّلطة القوى المحافظة والدِّينيَّة، اتسع مجال السَّطوة الذُّكوريَّة على النِّساء، وتحوَّل الحقُّ في السيطرة عليهن إلى جميع الرِّجال.

إنَّ النساء في الخطاب (الكولونياليّ) -كما تقول إحدى الكاتبات- هم والسُّكَّان الأصليون جماعات أقليَّة محدَّدة بشكل حائر بوساطة تحديقة الذكر (Malw Gaze) المتطفِّلة، التي هي ميزة لكلٍّ (البطرياركيَّة والكولونياليَّة). كلتا الفئتين من النَّاس جرى تحويلهما إلى قوالب جامدة: عذراء، مومس، وحشيّ، همجيّ، ورفض النِّظام الذي أوقعهما في شركه منحهما هويَّة..[1].

وهكذا شقَّت دراسة الاستعمار في علاقته بالأدب، ودراسة الأدب في علاقته بالاستعمار طرقًا جديدة مهمَّة للنَّظر إلى كليهما، وأكثر أهميَّة الطَّريقة التي أثَّرت من خلالها النَّظريَّة الأدبيَّة والنَّقديَّة الأخيرة في التَّحليل الاجتماعيِّ..[2].

وكان للانتباه للبعد اللاستعماريِّ أثر في تغيير فهمنا للأدب الأوروبِّي والثقافة

(1) انظر: المرأة تتقمص جسد طير لإغواء الملاحين/النّسويّة وما بعد الكولونياليّة، سيندر كاسلين، ترجمة نجاح الجبيلي، موقع شبكة الإعلام العربيّة www.moheet.com 2010/3/13م.

(2) انظر: في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ص70.



الأوروبيَّة، بحيث إنَّه لا يمكن قراءة الأدب الإنكليزيِّ في القرن التَّاسع عشر دون أن تذكر الإمبرياليَّة التي اعتبرت مهمَّة بريطانيا الاجتماعيَّة جزءًا من التَّمثيل الثَّقافيِّ لإنكلترا. وإذن فليست النُّصوص الأدبيَّة فقط هي المفيدة في الخطاب الاستعماريِّ، ولكن الأدوات التي نستعملها في تحليلها يمكن أن تُستغلَّ كذلك...[1].

ويبيِّن كتاب (أقنعة الفتح) لـ (جاروي فيسوا ناثان) أنَّ الدِّراسات الأدبيَّة الإنكليزيَّة أصبحت قناعًا للاستغلال الماديِّ، ويقول: «إنَّ بعض الفعاليَّات الإنسانيَّة المرتبطة بالأدب -على سبيل المثال- تشكِّل الشَّخصيَّة، أو تطوِّر الحسَّ الجماليَّ، أو مبادئ التَّفكير الخلقيِّ اعتبرت رئيسة في تدابير السيطرة الاجتماعيَّة السياسيَّة من قبل حماة التُّراث ذاته..»[2].

---

(1) في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ص64-65.

(2) المرجع السابق، ص61.

المصادر والمراجع

- **تحديات لمفاهيم ما بعد استعماريّة، محمد القويزاني، مجلة حقول، الرياض، عدد جمادى الأولى، 1425هـ/ 2004م.**
- **دليل النَّاقد الأدبيِّ، ميجان الرّويلي، وسعد البازعيّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2002م.**
- **في نظريّة الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، ترجمة محمد غنوم، مجلة حقول، الرّياض، جمادى الأولى، 1425هـ/ يونيو، 2004م.**
- **المرأة تتقمص جسد طير لإغواء الملاحين/النّسويّة وما بعد الكولونياليّة، سيندر كاسلين، ترجمة نجاح الجبيلي، موقع شبكة الإعلام العربيّة www.moheet.com** 2010/3/13م.

البناءُ الحضاريُّ في شعر عبد العزيز سعود البابطين



نصرالدين شردال *

تقديم:

شهد العالمُ العربيُّ تحوُّلات جذرية في بنياته الثَّقافية والدِّينية والاجتماعية بوتيرة متسارعة؛ متأثرًا في ذلك بعوامل داخلية وخارجية، هذه التَّغيرات كانت بمثابةِ حافزٍ للذَّائقةِ الفكريةِ والإبداعيةِ لتقويمِ المسارِ الإنسانيِّ.

لم يكن الشِّعر غائبًا عن التَّحوُّلات الاجتماعية والثَّقافية والعقائدية للشعوب، وكذا صراعاتها وطموحاتها، بل كان دائمًا في طليعة الأجناس الأدبية والفنون

* باحث مغربي، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس.



والعلوم الإنسانيَّة الَّتي تناشدُ التَّطورَ نحو الأفضلِ، تناشدُ التَّحررَ والتَّقدمَ والبناءَ الحضاريِّ، كان الشِّعر وما يزال، حاملَ أسئلةِ الوجود الأنطولوجيِّ الملحَّة، فإذا كانت الرِّواية «ديوان العرب في العصر الحديث» قد استأثرت بالنَّصيب الأكبر في طرحها وتعاملها مع القضايا الرَّاهنة للعالم العربي بشكل لافت للانتباه، ومن بعدها القصة القصيرة، فإنَّ الشِّعر لم يتخلَّ عن الرَّكب، وإن جرى تغييبه أحيانًا عن دوائر القرار الأدبيِّ، الشِّعر لم يمت، وإن قلَّت وسائل تداوله وتلقِّيه لصالح أجناس وفنون أخرى، لكنه يتنفس الصُّعداء، ويُكتبُ في الأقاصي والعتمات، وتحت الغبار والدُّخان وكل أشكال القمع والإرهاب والتَّطرف، وكان دائمًا وسيلة ناجحة في تقريب الثَّقافات وإشاعة روح التَّسامح بين الشُّعوب والأمم، والشَّاعر العربيُّ الحديث والمعاصر منذ النِّصف الثَّاني من القرن المنصرم إلى حدود اللَّحظة الرَّاهنة، يكتبُ، ويعبرُ، ويقاومُ بالكلمة، ويرسم طريق الخلاص، يبني حضارة بالكلمات، أو بالأحرى يهندسُ عوالمها.

وقد ازدادت الحاجة إليه أكثر في السَّنوات الأخيرة من هذا الزَّمن المعدنيِّ، زمن الأوبئة والحروب والقبضةِ الضَّوئيَّةِ والصِّدامِ الحضاريِّ بين الشُّعوب والدُّول... حيث بدأ التَّفكير جديًّا في حوار الشُّعوب والحضارات والأديان، وبخاصة بعد أن أعلنت منظمة الأمم المتحدة دعوتها سنة (1998م) بأنَّ عام (2001م) سيكون عام الأمم المتحدة لحوار الحضارات من أجل السَّلام والوفاق بين الأمم والشّعوب.

إنَّ المتتبعَ للمشهدِ الشِّعريِّ العربيِّ الحديثِ والمعاصرِ لا بدَّ أنْ تستوقفهُ التّجربةُ الشِّعريةُ الكويتيةُ بحيثُ أصبحتْ غابةً متداخلةُ الأغصانِ، متعددة الألوان، تتموَّج فيها التَّيارات والمدارس والأنماط والحساسيات التَّعبيرية المختلفة... ومن روادِ هذه التَّجربةِ نجد الشَّاعر عبد العزيز سعود البابطين الذي يقف في طليعة شعراء الحداثة

العربية ومعاصرتها إلى جانب مجموعة من الأسماء اللامعة، كفهد العسكر، ويعقوب السبيعي، وأحمد العدواني، وأحمد السقاف، وعبد الله زكريا الأنصاري، وخليفة الوقيان، وفاضل خلف، وسعاد الصباح.

وقد امتدَّت تجربة شاعرنا أزيد من أربعين سنة متفردة بما حققته وتحققه من الفعل والإبداع الشِّعريِّ الخلَّاق في معظم بلدان العالم إبداعًا ونقدًا ورعاية وبناءً حضاريًّا في مختلف المجالات الثَّقافية والتَّوعوية والتَّنويرية والإبداعية، ما جعل من صاحبها سفيرًا للشعر الكويتي ومؤسسة ثقافية قائمة بذاتها، قدمت وتقدم خدمة جليلة للشعر والثَّقافة العربية.

في سياقِ البحثِ عن دور الشِّعرِ في التَّواصلِ الثقافيِّ والبناءِ الحضاريِّ، اتخذنا التجربةَ الشعريةَ للشاعر الكويتي عبد العزيز سعود البابطين موضوعًا لهذه الدِّراسة، قصد استجلاء تجلياتها في شعره، ويسيج هذه الدراسة التَّساؤلات الآتية:

- كيف ينظر الشَّاعر إلى إشكاليةِ البناءِ الحَضَاريِّ؟ كيف وظَّفها في شعرهِ؟
- وهل قدَّم لها جهودًا فعلية فِي سبيلِ إرسائها والدِّفاعِ عنها؟

فِي سبيلِ الإجابةِ عن هذهِ الإشكاليةِ، عدنا أولًا إلى خطابه النَّقديِّ الموازي لتجربتهِ الشِّعريةِ فوجدناه يؤكد مدى اهتمامهِ بالتَّواصلِ الثَّقافيِّ والبناءِ الحضاريِّ في أكثرِ من مناسبةٍ:

«الشِّعر هو أول الوسائط الأدبية وأسرعها في مجالِ التَّأثر والتَّأثير، وأكثرها قابلية ليكون وسيطًا مقبولًا ومرحبًا به في مجال التَّثاقف الحضاريِّ المشترك... وهو قادر على تحقيق الوئام الأخلاقيِّ بين الشُّعوب والأمم، يؤلف بين القلوب والعقول بجماليته



وبساطته وبراءته، على النَّقيض من السياسة المغرضة المخادعة الأنانية...» وقد خلص الشَّاعر إلى أنَّ:

«دور الأدب والشِّعر في أيِّ أمة كانت، سيكون فاعلًا وإيجابيًّا في الحوار إذا ما أحسن الأدباء والشعراء توجيهه نحو خير البشرية، وتضمينه قيم الخير والعطاء، لا قيم الشَّر والاستبداد»[1].

«كان إيجاد مؤسسة تعتني بالشعر العربي وتحتفي بالشعراء العرب حلمًا من أعز أحلامي وأكثرها إلحاحًا منذ أن أدركت القيمة الكبرى للشعر في بناء الأمة ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، وشاءت إرادة اللّه جلّ وعلا أن يخرج ذلك الحلم الأثير لديّ إلى دائرة الواقع، عندما تمكنت من إنشاء (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشِّعريِّ) عام (1989م) في القاهرة عاصمة الثقافة العربية الكبرى.

لم يكن إنشاء المؤسسة ترفًا ثقافيًا، ولا استعراضًا للإمكانات المادية، أو مجرد إصرار على تحقيق حلم، بل كان عزمًا على تأكيد دور الشعر في حياة الأمة، باعتباره من أهم الأجناس الأدبية العربية، وهو ديوان العرب وسجلهم الموثوق الذي تغلغل في أدق شؤونهم فدوَّنها وحفظها، باعتبار الشَّاعر صاحب وعي متقدم بما وهبه اللّه من القدرة على الإبداع والشفافية ونفاذ البصيرة...»[2].

بناء على ما استخلصناه من تأملنا للخطاب النَّقدي الموازي لتجربة عبد العزيز سعود البابطين الشعرية، يتبين لنا أنَّ البناء الحضاري في شعره يتخذ مظهرين:

(1) مقدمة كتاب: وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، لعبد العزيز المقالح، راشد عيسى، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2011م، ص5.

(2) عبد العزيز سعود البابطين، سنوات من العطاء الثقافي (1989 - 2004م)، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الإصدار الرابع، ط1، 2005م، ص3.

مظهرًا في الكتابة الشعرية، ومسارًا في الفعل الثقافي (الممارسة الثقافية في العالم، بوصفها ممارسة ثقافية وحضارية تروم التواصل الثقافي بين الشعوب المختلفة).

إنَّ قراءةً أوليةً لشعر عبد العزيز سعود البابطين تكشف لنا بجلاء عن مشروعه الشِّعريِّ الذي يُمكن تلخيصه في البيتين الآتيين:

والشِّعرُ فِي أَرْضِكِ المِعطاءِ ما نَضَبَتْ يَـومًـا يَـنَـابِـيـعُـهُ عَـنْ مَـائِـهَـا الـعَـذِبِ

شِـعْـرُ الـمَـحبَّـةِ والإنــسـانُ مِـحـوَرُهُ خُـطَّـتْ دوَاوِيـنُـهُ فِـي هَـذِهِ الـكُـتُـبِ[1]

يبقى الشِّعر عند شاعرنا إحساسًا وطنيًّا نابعًا من الكويت وإليها، مرادفًا للمحبة ومُسخرًا لخدمةِ الإنسانِ على اختلافِ أجناسه وأعراقه وعقيدته، وذلك لعمري هو الشِّعرُ الحقُّ، الذي لا يبلى على مرِّ الزَّمن.

كما تبقى قصيدة (إشعاع الكويت) من أهمِّ القصائد الوطنية التي كُتِبَتْ عن دولة الكويت في الزَّمن المعاصر، وهي قصيدة نهرية طويلة كتبها الشاعر سنة (2000م) في ثلاثة بلدان عربية هي: الجزائر، والكويت، والسعودية، فجاءت منقحة متخمة بالأحاسيس والعواطف الجياشة، سكب عليها الشاعر من روحه، وأطلق عليها صقور خيالاته، ورواها من ماء عاطفته وعينه حرفًا حرفًا، فأينعت واخضرت في قلوب عشاقها وعشاق الكويت.

(كُـوَيْـتُ) يـا جَـنَّـةً فـي ساحـةِ العربِ ويـا (عُـكَـاظَ) النُّهَى والشعرِ والأدبِ

يـا واحَـــةً لبست مـن نَـسْـجِ خَـالِـقِـهَـا غـلائـلًا من ضِـيـاءِ الشَّمسِ والشُّهُبِ

(1) مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط2، 2014م، قصيدة إشعاع الكويت، ص116.

ونَجْوَةً في الصَّحاري البيدِ قد وصَلَتْ ... مَـهْـدَ النَّبي بـمَـوْجِ الـشَّـاطـئِ الذَّهَبي
بالعلمِ والـحُـبِّ والإيـمـانِ قد مُلِئتْ ... أيَّـامُـكِ الـغُـرُّ دَوْمًـا عـن أبٍ فـأبِ
والشِّعرُ في أرضِكِ المِعطاءِ ما نَضَبَتْ ... يَـومًـا يَـنَـابِـيـعُـهُ عـن مائـهـا الـعَـذِبِ
شِـعـرُ الـمَـحـبَّـةِ والإنـسـانُ مِـحـوَرُهُ ... خُـطَّـتْ دوَاوِيـنُـهُ في هـذه الـكُـتـبِ[1]

* * *

(كُـوَيْـتُ) يـا بَـلَـدًا لـلـجُـودِ يَـسْـكُـنُـهُ ... عَـزْمٌ على الـخَـيْـرِ لا يَـنْـفَـكُّ في دَأَبِ
قُـولِـي لِـمَـنْ قَـالَ نَـارُ الـعِـلـمِ واريَـةٌ ... وُقــودُ نِـيـرانِ هَـذا الـعِـلْـمِ من خُطَبِي
إذا صـمـتُّ قـلـيـلًا فـي الـزِّحـام وفي ... بَحْرِ الضَّجيجِ ومَوجِ الهَرجِ والصَّخَبِ
مَـهْـلًا فَـأَبْـرَعُ من غَـنُّـوا ومَـن طَـرِبُـوا ... قَـد يَصْمتونَ عـنِ الإنْـشـادِ والـطَّـرَبِ
حَـتـى يَـحِـيـنَ زَمَـانٌ يَـكـشِـفـون بِـهِ ... عمَّا لدَيْهِم، لهذا الصَّمتِ، من سبَبِ
رِمَـالُـنَـا فـي الـبَـوادِي ذَوْبُ أَزْمِـنَـةٍ ... أَنْـجَـبْـنَ مَـن عَـزَّ مِـن آبَـائِـنَـا الـنُّـجُـبِ
بِـمَـا أَشَـاعُـوهُ عَـبْـرَ الـفَـتْـحِ مِـنْ قِـيَـمٍ ... فِي الشَّرْقِ وَالغَرْبِ جَاؤوا النَّاسَ بِالعَجَبِ
إِذْ نَـوَّرُوا الـشَّـرقَ بـالأنْـوارِ وانـتَـزَعُـوا ... عَـنْ ناظِرِ الـغَـرْبِ مَا غطَّاهُ من حُجُبِ
كَـمْ طَـوَّعُـوا مِـنْ خُيولِ الرِّيحِ جَامِحَةً ... تجْرِي بِهِم لِجَلِيلِ القَصْدِ والأرَبِ[2]

* * *

وفـي صـبـاح الـورى كـانـت ثقافتهم ... أنـشـودة للهدى في لحنها العربي»[3]

(1) مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، ص116.

(2) المصدر السابق، ص117.

(3) المصدر السابق، ص118.

تأتي الدَّعوة إلى البناء الحضاريِّ للأوطانِ بعد الهدم والتَّشرد الذي تعرضت له، ليؤدي الشعر دور المحفز على النهضةِ والبناءِ من جديدٍ، بعد الهدم والغزو الذي تعرضت له الأوطان، مثلما تعرضت له الكويت من طرف النظام العراقي السابق، هذا ما تطرحه قصيدة (تشرد) التي كتبها الشاعر خلال فترة احتلال الكويت، ففضلًا عن أبعادها الجمالية والتوثيقية تكشف عن أنساق معيبة في الثقافة العربيَّة التي ترزح تحت وطأة مصائب ومصاعب شتى، لكنَّها تعتصم بالعزم والصبر الجميل، يقول الشَّاعر:

فَـأهْـدِمُ بِـالْـعَـزْمِ الـوَطِـيـدِ قِـلاعَـهَـا ... وَأقْـهَـرُهَـا بِـالـصَّـبْـرِ وَهُــوَ جَـمِـيـلُ

وأغـلِـبُـهـا بـالـحـبِّ وَالـحُـبُّ قُـوّةٌ ... تَـخُـورُ الـرَّزَايَـا عِـنْـدَهَـا وَتَـزُولُ

وتـنـزاحُ عـن قـومـي المصاعبُ عنوةً ... ويـعـنـو جـبـيـنُ الـدَّهـر وهـو ذلـيـلُ

لأهـلـي، لصحبي، للكرام من الـورى ... جـمـيـعًـا، أنـا طـولَ الـزمـان خـلـيـلُ[1]

تبدو فكرة الوحدة أو الأخوة الإنسانية فكرة واضحة في شعر البابطين، فهو يؤكد مبدأ الحبِّ بوصفه قوة لمواجهة الرزايا، وتأكيد التسامح والعيش المشترك ومواجهة نوائب الدَّهر.

هذه المحبَّة الإنسانية التي يؤكدها الشاعر، تنطلق من (الأنا) نحو (الآخر) المختلف والمؤتلف في آن (لأهلي، لصحبي، للكرام من الورى)، وهي أخوة ليست مقترنة بمكان أو زمان محدد، بل مفتوحة، تعوِّل على المستقبل (أنا طول الزمان) في إشارة مهمة إلى ديمومتها وأبديتها.

(1) مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، ص14.



في سبيلِ البناءِ الثَّقافيِّ والحضاريِّ بين الشعوب والبلدان يسعى الشاعر عبد العزيز البابطين إلى إضاءة الثَّقافة التي ينتمي إليها من الدَّاخل؛ لذا فهي تبدو لنا من خلال رؤيته الشِّعرية:

ثـقـافـةٌ نـشـأتْ بـيـن الـرمـال وَمْـو ... جِ الْبَحْرِ، وَاعْتَدَلَتْ فِي الوَهْدِ وَالهِضَبِ

وَمَـدَّهـا الْـعَـزْمُ حَـتَّـى طَـارَ طَائِرُها ... مُـغَـرِّدًا سَابِحًا فِـي مَـلْعَـبِ السُّحُبِ

فَـأَلَّـفَـتْ مِـنْ بَـنِي الإِنْـسَـانِ عَـائِـلَـةً ... تَوَحَّدَتْ بِالْهَوَى وَالميلِ وَالْنَّسَبِ[1]

إنَّ الثَّقافة التي ينتمي إليها الشاعر حسب منطوق المقطع الشِّعريِّ هي ثقافة عربيَّة صرفة، نشأت بين الرِّمال وموج البحر، ثقافة العزم والعزائم، ثقافة متسامحةٌ متآلفة ومتعايشة بين بني الإنسان، متوحدة بالحبِّ ومفتخرة بالنَّسب العربيِّ، تقبل بالآخر وتتعايش وتتحاور معه.

كما يؤكد الشاعر دور الشباب العربيِّ اليوم، ويدعوهم إلى الاعتزاز بتاريخهم وعروبتهم، ويحثهم على تحرير الشرق، ومواصلةِ البناءِ الحضاريِّ، ذلك أنَّهم عِمادُ البناءِ الحضاريِّ ومستقبله، ومصابيحُ لياليهِ المُظلمة:

مَـسِـيـرةُ الـشَّـرْقِ لِلْـتَّـحْـرِيرِ وَالـظَّـفْـرِ ... قَـدْ خَـطَّـها فِـتْـيَـةٌ فِـي صَـفْـحَـةِ الـقَـدَرِ

عـلـى سَـنـاهُـم مَـشَـى تَـاريـخٌ أُمَّـتِـنـا ... إلـى الـمـكـارمِ مـن لـيـلٍ إلـى سَـحَـرِ[2]

معظم قصائد الشاعر تدور حول الحضارة العربية والدَّعوة إلى التَّمسك

(1) مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، ص111.

(2) المصدر السابق، ص112.

بأصولها والمحافظة عليها والمضي قُدمًا في بنائها، فهو لا ينفك يوجه لهم خطابًا شعريًّا تحفيزيًّا:

سيروا إلى المجدِ والعلياءِ يا عرَبُ	يحدوكم العلم والأخلاق والأدبُ
لكم بتاريخكم ما تفخرون به	وما تباهت به الأجيالُ والحقبُ
آباؤكم من معين المكرمات ومن	نبع المروءات والأفضال قد شربوا
من المآثر في جيد الزمان لهم	قلائدٌ عجزت عن وصفها الكتُبُ
كانوا مشاعلَ نور في الورى وهدى	أعظم بما منحوا الدنيا وما وهبوا
سل ساكني الغرب عن أسباب نَهْضَتِهِمْ	تعلَمْ بأن أوالينا هم السببُ
قد أيقظوا العقل فيهم بعدما هدموا	سجون جهل على جدرانها صلبوا
لما أشادوا على الإسلام دَوْلتهم	أعطاهم الله ما شاؤوا وما طلبوا
الحرب والسلم كانا من مواسمهم	إن هُودِنوا هَادَنُوا أو وُوثِبوا وَثَبُوا[1]

تبدو الذَّات الشَّاعرة في المقطع الشِّعريِّ أعلاه، وهي توِّجه خطابها التَّنويريِّ من أجل بناء مشروع حضاريٍّ منفتح، ذات مشبعة بالحكمة والخبرة في هذا المجال، تحاول أن تخرج عن نطاقها العربي إلى نطاق إنساني أوسع، نطاق المجد والعلياء، وهو نطاق مرهون بالأقانيم الثَّلاثة: (العلم، والأخلاق، والأدب)، بوصفها -حسب الشاعر- مدار البناء الحضاريِّ وأسسه.

(1) مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، ص9.

وقد عمد الشاعر إلى المقابلة الشعرية بين الثُّنائيات الضِّدية؛ ليخلق فجوة في التعبير الشعري يمكن للقارئ أن يطل من خلالها، ويقارن بين ماضي العرب وحاضرهم، كيف كانوا؟ وكيف أصبحوا؟ لكنَّه يركز على القيم المثلى والجيل الجديد في البناء والتقدُّم، بعد أن يفرغ المعاني السلبية من سلبيتها، ويشحنها بمعانٍ إنسانية جديدة: (الآباء / الشَّباب، الغرب / العرب، العلم / الجهل، الحرب / السِّلم...) كلُّ هذه الثُّنائيات الضِّدية وغيرها، تتخذ معنى جديدًا في التَّعبير الشِّعريِّ قوامه الاعتماد على النَّسق الإيجابيِّ، وتدارك النَّسق السَّلبيِّ.

خاتمة:

بناء على ما سبق يتبين لنا أنَّ البناء الحضاري والثقافي مدخل مهمٌّ ومقوم أساس تقوم عليه الشُّعوب والدول من أجل بناء حضارة مشتركة وعيش حياة في سلام وكرامة وتعاون.

ولعلَّ الشِّعر كان وما يزال في مقدمة الفنون والأجناس الأدبية التي ساهمت وتساهم بشكل وافر في بناء الحضارة الإنسانيَّة، ولمِّ شملها.

البناء الحضاريُّ والتَّواصل الثَّقافيُّ مكون أساس في الإبداع الشِّعريِّ للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، وفي ممارسته الثَّقافية ونظرته للحياة.

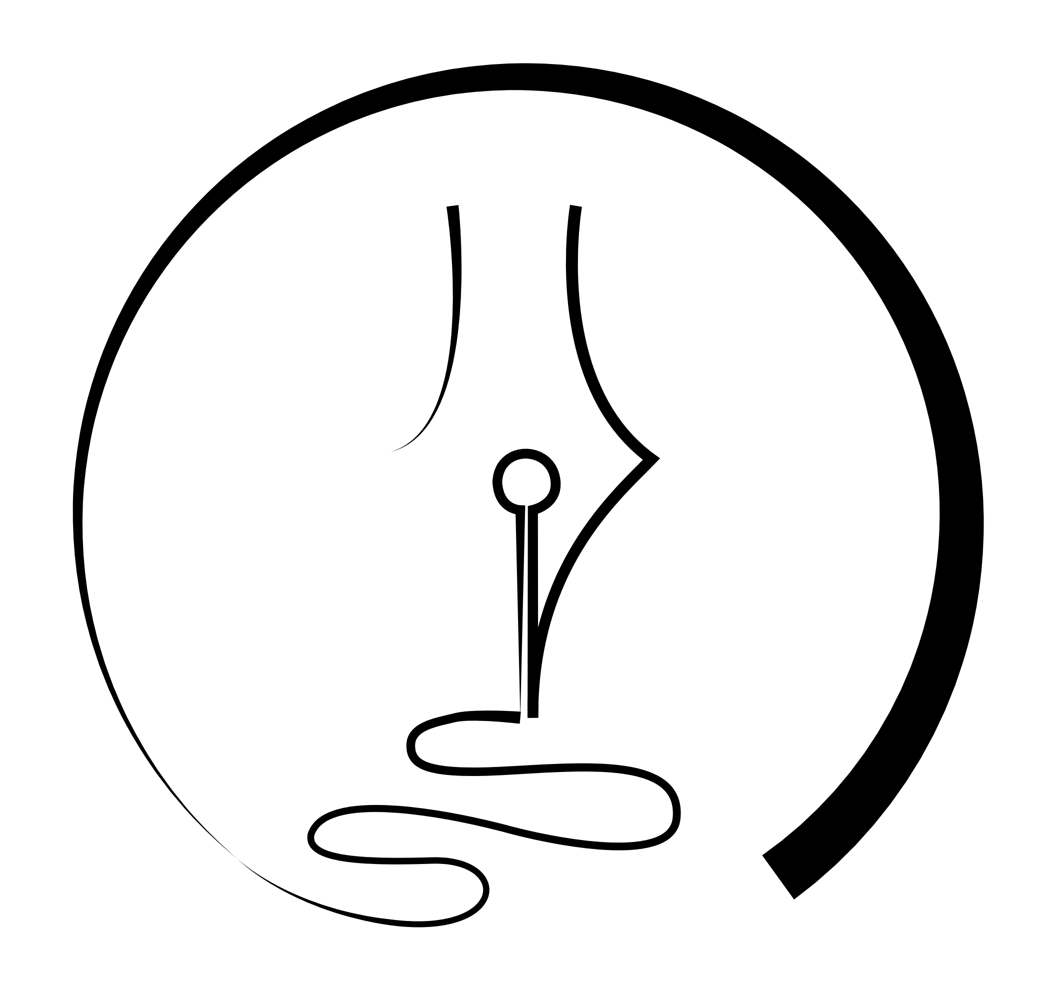
لقد تبنى الشَّاعر فكرة حوار الحضارات وتعايش الأديان من أجل توثيق أواصر المحبة والسَّلام بين الشُّعوب، إيمانًا منه بأنَّ بني البشر على اختلاف أديانهم ومذاهبهم وأعراقهم هم أسرة واحدة، وأنَّ الشِّعر قادر على بناء جسور التَّعارف والتَّواصل وإزالة رواسب الكراهية والاستعلاء والانعزال وتكريس التَّفاهم والتَّحاور.

انتقل الشاعرُ من مواجهة الجهل المقدس إلى تحرير الوعي العربيِّ؛ تأسيسًا للبعث وتحرير الذَّات وتفكيك الانغلاقات التُّراثيَّة من أجل حفظ الهُويَّة و بناء الوطن العربيِّ والإنسانيِّ ومستقبله.

لا ينحصرُ البناءُ الحضاريُّ في شعر الشاعر عبد العزيز سعود البابطين فحسب، بل يمتد إلى ممارسته الثَّقافية وأعماله ومشاريعه الاقتصادية، بل إلى فلسفته في الحياة.

المصادر والمراجع

- **عبد العزيز سعود البابطين، سنوات من العطاء الثقافي (1989 - 2004م)، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الإصدار الرابع، ط1، 2005م.**
- **مسافر في القفار، عبد العزيز سعود البابطين، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط2، 2014م.**
- **وساطة الشعر في التسامح الديني والمثاقفة العالمية، راشد عيسى، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2011م، من مقدمة الكتاب لعبد العزيز المقالح.**



مقالات

قصص الأطفال ليست للصغار فقط

آمنة القناعي *

منذ سنوات قليلة فقط، أطل علينا لونٌ جديدٌ من قصص الأطفال، بعيدٌ كل البعد عن الأساطير والشخصيات الخيالية والمواقف التربوية، لونٌ مختلف، ما عاد الطفل وحده قارئًا له، بل بات للراشدين نصيبٌ منه أيضًا. وهذا النوع من القصص يعد إضافة مهمة لمكتبة الطفل خصوصًا والمكتبة العربية عمومًا.

وبعد هذه المقدمة القصيرة، سندخل الآن في صلب الموضوع، وسنأخذ من المكتبة الكويتية تحديدًا نماذج من هذا النوع من القصص.

نظارتي الوردية

(نظارتي الوردية) هو عنوان قصة الكاتبة باسمة الوزان، التي تروي لنا فيها عن آدم ومعاناته مع (متلازمة إيرلن)، ما هذه المتلازمة؟ مؤكد أن كثيرًا منا يسمع بها للمرة الأولى. حسنًا، (متلازمة إيرلن) هي مشكلة في قدرة الدماغ على معالجة المعلومات البصرية، وهي تؤثر في عملية القراءة والكتابة وأشياء أخرى في الحياة اليومية، هذا ما قاله حسن الصغير لزميله الجديد آدم الذي يعاني من هذه المتلازمة دون أن يعرف

* كاتبة كويتية.



ذلك، فحسن كان يعاني منها أيضًا، ولكنه تلقى العلاج المناسب.

في (29) صفحة ازدانت برسومات جميلة تقدم لنا الكاتبة المعلومات الكافية التي تجعلنا على بينة بماهية هذه المتلازمة، حيث عرضت المشكلة والأعـراض والحل أيضًا بأسلوب سلسل وميسر، وهـذه القصة هي بمثابة بداية الطريقة فإن شئت اكتفيت، وإن شئت التعمق أكثر ومعرفة المزيد عن هذه المتلازمة، فبإمكانك قراءة كتاب (ثورة إيرلن) لـ (هيلين إيرلن) الـذي ترجمته للعربية في (279) صفحة إيمان الصحاف، وراجعته من الناحية العلمية د. سميرة عبد الوهاب.

أنا أستطيع

(أنا أستطيع) هو عنوان قصة الكاتبة آمنة الطيب، تروي لنا فيها عن الطفلة (أماندا) الـتي أصيبت بـمـرض جعلها تفقد بسببه شعرها كله، فلا شعر على رأسها، ولا رموش ولا حتى حواجب. ومع هذا فقد استطاعت التغلب على حزنها من مرضها هذا الذي قد

تُشفى منه، وقد لا تشفى أبدًا. فبدأت بعكس المرآة ومشاهدة الأمور من زاوية مختلفة، تبعث في نفسها السرور والرضى. تقول أماندا: أنا أستطيع أن أخلد إلى النوم سريعًا، بعد الاستحمام مباشرة، اكتشفت ذلك، عندما تكاسلت أختي ذات مرة، فنامت مباشرة بعد الاستحمام، من غير أن تجفف شعرها، فأصيبت بالزكام.

هذه إحدى الزوايا الجميلة والطريفة التي اكتشفتها أماندا لتهون بها مصابها الذي لا تدري كم سيطول، وهناك المزيد منها داخل (16) صفحة مزينة برسومات مبهجة.

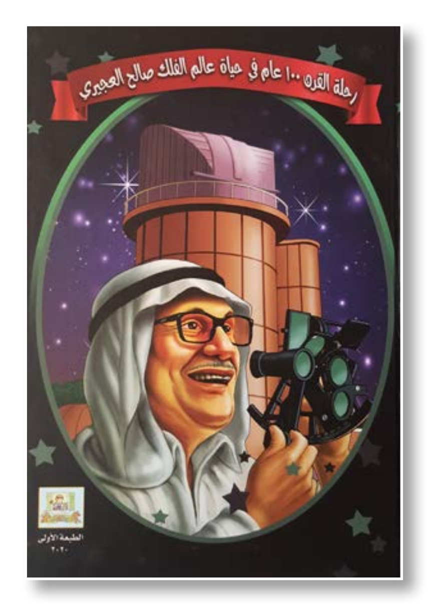
بالمناسبة، كاتبة القصة أصيبت بنوع شرس من الثعلبة، مما أفقدها شعرها كله، حتى أصبحت (صلعاء) تمامًا مثل بطلتها (أماندا)، وكتبت قصتها في كتاب للراشدين بعنوان (في رأسي ثعلبة) ويقع في (188) صفحة.

هناك كثير من الأمراض التي تصيب الإنسان بخلاف الثعلبة تجعله يفقد شعره، وهذا بطبيعة الحال أمر مؤلم جدًّا، فهل نتصور أن شخصًا وقع تحت هذا الكم من الضغط النفسي والجسدي سيكون قادرًا على قراءة كتاب جاد كتب باللونين الأبيض والأسود؟ أو أن كتابًا ذا ألوان براقة يحمل بين طياته أفكارًا لطيفة كتبت بلغة بسيطة تهون عليه مصابه، وتسلط الضوء على زوايا لم ينتبه لها من قبل سيكون الخيار الأفضل؟ بالتأكيد الخيار الأخير سيكون الأفضل.

رحلة القرن 100 عام في حياة عالم الفلك صالح العجيري

(رحلة القرن) للكاتبة نهى الدخان، قصة مصورة تروي لنا فيها تاريخ فلكي الكويت الأشهر د. صالح العجيري، منذ بدايته المبكرة حتى إصدار (الرزنامة) وبناء المرصد الفلكي، تاريخ طويل يمتد لمئة عام من الأحداث والإنجازات المهمة التي لا يمكن إغفال أي منها؛ لأن الحدث التالي يتوقف على الحدث الأول، وفي الصفحات





الـ (80) ذات الرسومات الرائعة والمعبرة عرضت لنا الكاتبة ذلك التاريخ العظيم عرضًا شاملًا ممتعًا. تاريخ د. صالح حافل جدًا، خط هو جزءًا منه، وخط آخرون الجزء الآخر، وكان للأحاديث المتلفزة نصيب من سرد ذلك التاريخ أيضًا.

وإنك لتحتاج قراءة الكتاب تلو الآخر؛ لتحيط بجميع المعلومات والأحداث المهمة في تاريخ الرجل، فإصدار الرزنامة (تقويم العجيري) وحده له حديث يطول، فقد مرت تلك الوريقات المعروفة بـ (الرزنامة) بعدة مراحل وعقبات حتى جرى إصدارها أخيرًا.

فكان كتاب رحلة القرن موفقًا في إيجاز هذا التاريخ وعرضه لنا بأسلوب شائق ماتع دون أن يغفل شيء منه.

أما بعد...

عرضنا فيما سبق جزءًا ضئيلًا من قصص الأطفال التي لم تكتب لهم وحدهم، وهناك المزيد والمزيد، منها ما كتب بالعربية، ومنها ما ترجم عن لغات أخرى، ومنها ما لم يترجم، ولكنا آثرنا أن نسلط الضوء على بعض ما في جعبة مكتبتنا الكويتية الواعدة، فوجود هذا النوع من القصص والاهتمام به أمر في غاية الأهمية للصغار والكبار على حد سواء، فمثلما يحتاج المرء الخيال والفنتازيا، فهناك من الواقع ما يشبهه، بل ويفوقه في الجمال والفائدة.

على سبيل المثال لا الحصر، هناك من الأبطال الحقيقيين الذين يعيشون بيننا من أنجزوا من الأعمال التي لو لم تبصرها أعيننا لظننا أنها نسج من الخيال، مثل (بيت المرايا) للفنانة ليديا القطان، وهناك من الأحداث الحقيقية التي لو قرأناها من زاوية مغايرة لاكتشفنا أن خلفها عبرة جميلة، في الغرب نرى أنهم يولون اهتمامًا لهذا النوع من القصص، فقد خطت أقلامهم كثيرًا منها، كان آخرها قصة عن (الحفار الصغير) الذي أنقذ السفينة العملاقة التي جنحت وأغلقت قناة السويس، وشلت حركة الملاحة البحرية، وأصبحت حديث العالم أجمع، فقد سلط الكاتب الضوء على الحدث من زاوية مغايرة واستجلب منها عبر مهمة للصغار والكبار على حد سواء تضاهي بنجاعتها تلك المكتوبة في كتب تنمية الذات وتطويرها.

قصة أخرى كتبت مؤخرًا تتحدث عن (أنتوني فاوتشي) كبير خبراء الأمراض المعدية في الولايات المتحدة الأمريكية الذي احتلت صوره وأحاديثه المشهد العالمي في ظل الجائحة، فاحتضنت تلك القصة في طياتها عددًا من الأفكار والطرق التي لم نكن نعرفها أو لم نكن نتوقع أنها مجدية إلى هذا الحد في أن يصل الواحد منا إلى مبتغاه ويتفوق.

فعلى الرغم من جمال القصص الخيالية وفائدتها إلا أن إضفاء الخيال القصصي على الأحداث الحقيقية أمر في غاية الأهمية، وعلى كُتاب قصص الأطفال الالتفات إلى هذا الأمر، وأخذه على محمل الجد والمسؤولية. فما أجمل القصة وتأثيرها لو عرف الصغير منا قبل الكبير أن لها أصلًا في الواقع، أليس كذلك؟ وما أجملها لو كانت جاذبة للكبار والصغار على حد سواء. فالقصة التي تصلح لأن يقرأها جميع أفراد الأسرة باتت مطلبًا ملحًّا في أيامنا هذه.

سيميائية المكان.. في (أبو الريش)

ليوسف السباعي

إيمان هندي العجمي *

تدور أحداث القصة في حي شعبي قديم في القاهرة، يسمى (أبو الريش)، بطل القصة شخص اسمه (علي)، وهناك شخصيات ثانوية ستُذكر بالترتيب الزمني مع التعريج على لقائها بالبطل، بداية ونهاية القصة زمن واحد، لكن في المنتصف -وهو الجزء الأكبر من القصة- كان الزمن الماضي غير البعيد، يروي من خلاله (يوسف السباعي) المحطات التي مر بها البطل والتغييرات التي طرأت عليه.

التقى (علي) وهو صغير بـ (سمبل)، ومعه عمل في مهنته الأولى، وهي (صبي حاوي) أي مساعد ساحر، يجوب معه الشوارع والطرقات، ويجلسان أمام المقاهي، ويبدأ (سمبل) بالحركات الاستعراضية من إخراج الثعابين من فمه، وإدخال السيف في بطنه، وإخراجه من ظهره، وكان (الواد علي) يساعده في ذلك، (سمبل) كان المعلم الأول لـ (علي)، وأستاذه في علم الحياة، أهدى له فلسفته ونظريته التي تنص على أنه:

* باحثة كويتية.

(ليس في الحياة شيء صعب المنال، ليس هنالك مستحيل، وعلَّمه أن يعمل في أي عمل، وألا يظن أنه يجهل شيئًا، فإن الزمن يفعل كل شيء). هذه الفلسفة كانت دائمة الحضور طوال أحداث القصة، وفي أي اصطدام يواجهه (علي) مع كل مهنة جديدة يتذكر هذه الفلسفة، ويقدم عليها بشجاعة بعد ما كان يسيطر عليه الخوف والهلع.

قدم لنا القاص رؤيته الاجتماعية في مصر من خلال (سمبل) الذي قال لـ (الواد علي): (لا تدهش إذا ما رأيت كلبًا يطل من عربة (بويك) تنهب الأرض نهبًا .. لا تدهش إذا قالوا لك إن الكلب ذاهب إلى الطبيب؛ لأنه تناول من المارون (جلاسيه) ما أتلف معدته.. لا تدهش إذا أحسست بقرصة الجوع فاستعصت عليك شقة وطعمية.. لا تدهش إذا ما نفقت ومات الكلب فلم تذرف عليك دمعة، وشبع الكلب بالعويل والبكاء، ولكن لتدهش ما شاء لك الدهش إذا لم تجد الصحف مجللة بالسواد ولم تجد الكلب العزيز منعيًا بالخط العريض).

يذكر (سمبل) أن الناس متشابهون بالمخبر، وإن اختلفوا في المنظر. هنا يلاحظ انقلاب الموازيين والسخط على هذا النكران والتهميش وغياب العدل والمساواة في الحقوق، يفتقر المجتمع للقيم، والمبادئ هلامية لا سند لها ولا مرجع، أما القوانين ففضفاضة جدًا، لا مقياس لها، ولا تشرق شمسها إلا على الضعيف المظلوم، والتبجيل يكون للحقراء.

وفي يوم من الأيام كان لدى (سمبل) علبة لها جانبان أحدهما يحوي فطيرة، ومن فرط الجوع أقدم (علي) على أكلها دون قصد منه أن يتلف لعبة (سمبل)، فما كان من (سمبل) إلا أن ضربه ضربًا ما زالت آثاره باقية على جسده، ولم يحقد عليه (علي)، ولم يغضب ولم يحزن، بل كانت هذه الضربة بداية انطلاق فعلية لعمله في الحياة، فقد

تلقى درسًا ثمينًا من هذا الرجل (سمبل) الذي أعطاه مفاتيح الحياة.

بعد ذلك وجد (علي) نفسه أمام مهنة ماسح أحذية، التي تطلبت صندوقًا صغيرًا يضع فيه عدة التنظيف والتلميع، ثم سُرق صندوقه، ولم يتوقف، ولم يأبه لشيء، بل حمد اللّه أنه لم يسرق هو، ثم وجد نفسه أمام مهنة مساعد مهرج، إذ كان المهرج هو شخصية (إبراهيم بندق) الذي تشاجر مع مساعده، وحل محله (علي)، فكانت مهنته هي قرع الطبلة لسيده، بينما يقوم (بندق) بالمهمة الأساسية للمهرج. توفي (بندق) بعد مرض لم يدم طويلًا، وتردد (علي) في أخذ المنصب الجديد وهو المهرج؛ لأنها مهنة تحتاج مهارة، وسرعان ما تذكر نظرية (سمبل)، فأخذ يتمرن كما تمرن سابقًا على المهنة القديمة له، ودرب صوته جيدًا، إلى أن امتلك الصوت الذي تحتاجه حنجرة المهرج، فانطلق بحياته فرحًا ضاحكًا سعيدًا، وفي هذه المهنة انسجم انسجامًا عظيمًا، وأخذ يبتكر فيها ما لم يبتكره سيده -رحمه اللّه-، وجدد فيها بعدما كانت راكدة، واخترع شخصيات وأسماء جديدة للدمى، وهنا ومضت صفة الوفاء، حينما أطلق اسم (سمبل) على إحدى دماه، وسماها (سمبل) الحاوي.

عاش حياة هنيئة رغيدة، ثم دُعي للاستعراض على مسرح (أبو الريش) وهو عمل ليلي، فاتسع رزقه، وزادت موارده، فلا يكاد يكف لحظة عن الضحك والتهريج.

في هذا المسرح التقى زوجته (عزيزة)، التي رآها من خلال ثقب حاجز المهرج، لو وُقِفَ هنا برهة عند كلمة (ثقب) ستُلاحَظ دلالتها الواضحة، حيث كان لزامًا على (علي) أن ينظر لها نظرة واعية متفحصة متأنية، وكان عليه أن يفكر كثيرًا وطويلًا في هذا السؤال: (هل هذه المرأة تصلح لي زوجة تشاركني طموحاتي وحياتي المستقبلية؟)

تقدم لخطبتها، واشمأز والداها من مهنة المهرج، واشترطا عليه تغييرها إن أراد حقًّا الارتباط بابنتهما، فقبل وراح يستبدل بمهمات المهرج عربة يبيع فيها (علي لوز)، ويضع عليها علب (الملبن)، وحينما أثبت موقفه في تجارته الجديدة أصبحت عزيزة حلالًا له، وكان والدها (الشيخ زكي) من أولياء اللّه الصالحين، فهو رجل متدين، وفي يوم من الأيام مات والدها وأصبح كرسي الولاية في ضريح (أبو الريش) خاليًا. فما كان من عزيزة ووالدتها إلا أن تُرغماه على أن يشغل هذا المنصب الجديد الذي صدم به وخاف منه، ولكن لا مفر، فاستبدل الوجه العابس بالضاحك، وأطلق لحيته، وأمسك المسبحة، لكنه كان في ضيق مما يفعل؛ لأنه استطاع أن يقنع من حوله إلا نفسه، فبعدما كان يضحك للناس ومعهم، أصبح يضحك عليهم بهذا القناع، ثم تذكر فلسفة (سمبل) التي تذكره بأن لا شيء مستحيل، لكنه لم يعد يطيقها، وذات مرة غضب غضبًا شديدًا، فرجع من ضريح (أبو الريش) لينبئ زوجته برجوعه لسيرته الأولى، فأمرته بأن يرجع لصوابه ويرجع لمنصبه، وفعلًا رجع، لكنه في الطريق اشترى دمية، وعندما وصل للضريح وجد امرأة تبكي طفلها المريض، وترجوه أن يتلطف ويمنحه كراماته، ففكر قليلًا وبصدق، وأقدم على إضحاك المرأة بهذه الدمية وإدخال السرور إلى قلبها، وفعلًا استطاع ذلك؛ لأنه متمكن من مهنة المهرج، خرجت هذه المرأة وكلها سعادة، هذا الإحساس الجميل أدى إلى شيوع خبر جميل هو شفاء ابنها، فذاع خبر معجزة المرأة في (أبو الريش)، ومنذ ذلك اليوم اعتقد الناس اعتقادًا جازمًا أن (أبو الريش) يحب المهرج، وأنه لا يمنح الكرامات إلا بالتوسل للمهرج ما جعل الشيخ (علي) يعدل عن قراره بترك الضريح، طالما يعبد اللّه مخلصًا بطريقته، وكما يشاء، حتى لو قال عنه الناس إنه مخبول.

وفي نهاية القصة فجر القاص قنبلة أوضح من خلالها رؤيته السياسة حينما قال: «أليس الخبل شرطًا من شروط الولاية؟!» هنا يوسف السباعي أطال عمود الإنارة ليرى مساحة أكبر ويريها أيضًا للقارئ، وهي أن بعض الحكام والرؤساء وأصحاب المناصب مخبولون لا دراية لهم بما يفعلون، بل لا يفقهون ما يعملون، من هنا يتأتى انعدام تطبيق مقولة: (وضع الرجل المناسب في المكان المناسب) التي أدت إلى انتشار الفساد والجوع والبطالة والظلم الواقع على نصف المجتمع، وقد يكون أغلبه! ثم يعرض (يوسف السباعي) من خلال آخر سطر رؤيته الدينية فيقول: «بقي بعد ذلك أن نسأل الله: أيهما أقرب إليه؟! فقيه مخادع، أم مهرج أمين؟».

الشرط الأساسي لعبادة الله هو الإخلاص في أي مكان وعلى أي شاكلة، لكن دون ربط الشكل بالعبادة ودون الولوج في نيَّات الآخرين، فالنيات لا يعلمها سوى الله عز وجل.

(الخداع) هي الكلمة الرئيسة التي استخدمها القاص في مهنة (رجل الدين)، ومهنة (مساعد الساحر)، لكن الدلالة تختلف، فعندما كان مهرجًا أو مساعدًا له، كان يخدع الناس لأن هذه المهنة تعتمد على الخدع البصرية، ولكن الخداع هنا على معرفة مسبقة من الجمهور، يخدعهم برغبتهم وهو يضحك لهم ومعهم، بينما الوضع مختلف تمامًا حينما أصبح شيخًا، فهو يضحك عليهم، وهو غير راغب في ذلك، يخدعهم وهو مكره على لحيته ومسبحته، فكل ما تعود أن يفعله من تعاويذ وما يمنحه من بركات ليس سوى خداع في خداع.

وقبل الحديث عن المكان هذه بعض المصطلحات العامية التي ذكرت في القصة:

- أبو الريش: حي شعبي قديم.

- صبي حاوي: مساعد الساحر يعد له الألعاب والحيل.

- تياترو: مسرح.

- لوحة التنشين: لعبة يصوب عليها السهام.

- بلياتشو الليل: أراجوز (كلمة تستخدم في قديم الزمان).

- علب ملبن: كبدة الفرس (نوع من الحلويات يكون طريًا).

- كليم: قطعة سجاد مصنوعة من القماش.

- القباقيب: أحذية مصنوعة من الخشب عليها قطعة جلد تستخدم في المساجد.

- النحلة: لعبة يمسك بها الأطفال من الأعلى ويلفونها على الأرض.

هناك أنواع من الأمكنة ذكرها شاكر النابلسي في كتابه (جماليات المكان في الرواية العربية) حينما طبقها على روايات (غالب هلسا)، ويمكن تطبيقها في التفاصيل المكانية لقصة (أبو الريش):

1- **المكان الفوتوغرافي:** الذي صُور تصويرًا ضوئيًّا خالصًا، كما هو على أرض الواقع، دون تدخل من القاص، ودون أن يكتسي بحالة نفسية من حالات القاص المختلفة، مثال: «وعلى الجدران علقت لوحات قرآنية مثل: ﴿**إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا**﴾ و﴿**نصر من الله وفتح قريب**﴾، أما محتويات الغرفة فلا تزيد عن (كنبة) ذات مساند و(بوفيه) عتيق، و(ماكينة) خياطة صغيرة وثلاثة أزواج (قباقيب) و(كليم) و(طبلية) عليها ورق (ملوخية) وأم سيد بيدها المخرطة»، فمثل هذا المكان لو حذف لما أثر على معمارية العمل الفني.

2- **المكان الصوتي:** هو المكان الذي تبرز جمالياته من خلال الصوت فقط، مثال: «في أحد جوانبها شباك من الحديد، يطل على الشارع، يبدو المارة من خلاله

رائحين غادين، وتتصاعد منه أصوات الباعة، ورنين طاسات (العرقسوس)، وفي الواجهة باب يؤدي إلى فناء الدار بدا منه بضعة أطفال يمرحون ويلعبون (النحلة)». هنا القارئ يسمع هذا المشهد خاصة رنين طاسات (العرقسوس) حيث يتضح له بأن رنينها أعلى صوتًا من صوت الباعة.

الأماكن الصوتية والفوتوغرافية تزيد من حدة الألوان وسطوعها في اللوحات القصصية، لكنها ليست أساسية في السرد، فدورها أن توضح وتزيد من دقة صورة الفن القصصي والروائي، الأمر الذي يسهم في مشاهدة فضاءات الأحداث كأنها حقيقية.

3 - **المكان النفسي:** هو المكان المصور من خلال الجانب النفسي للشخصيات، مثال: «وكثيرًا ما يجلس الشيخ (علي) الآن يتأمل عزيزة أو أم سيد، ويهز رأسه متعجبًا أسفًا، ويسائل نفسه كيف هيأ له الخبل أن يحبها؟ وماذا أبصر فيها وقتذاك مما يُعَشق ويَسبي؟!) هنا يلاحظ استناد المكان على زمنين: الأول هو الزمن الحاضر المتمثل في كلمة (الآن)، والثاني الزمن الماضي حينما يتذكر حياته قبل الزواج مع حمل مشاعر بائسة وغاضبة يتساءل من خلالها عن كيفية إقدامه على هذه الخطوة، وبالتحديد على هذه المرأة التي جعلته يمتهن مهنة لا يرغب بها، فأرغمته على ارتداء قناع يبغضه.

4 - **المكان المتجمر:** هو المكان الشبيه بالجمرة، ويبقى متوهجًا دائمًا بالذاكرة توهج الجمرة تحت طبقة الرماد الخفيفة التي تغلف المكان بفعل الزمن والمسافة التي يقطعها المكان عبر الزمن وتحولاته، هذا المكان كان واضحًا وجليًا في القصة، فهو متمثل بالمكان الذي عمل به (علي) (صبي حاوي)

مع (سمبل) مع تذكره فلسفة الأخير وهي: ليس هناك شيء مستعصٍ، وأنه يستطيع فعل كل شيء وأي شيء، فقد كانت هذه الفلسفة حاضرة في كل أحداث القصة والأزمنة التي تعقب عمله (صبي حاوي) حيث إن هذا العمل مع الرجل الفيلسوف صنع منه شخصًا لينًا مرنًا لا يستصعب أي صعب، ولا ينفر من أي جديد، بل كان مقدامًا وشجاعًا حتى تأقلم وتكيَّف، وحصل على قوت يومه بالحلال، كذلك (أبو الريش) يعد مكانًا متجمرًا من خلال اشتغال (أبو سيد) عدة مهام في المكان نفسه.

5 - **المكان المغلف:** هو المكان الذي له صورتان في آنٍ واحدٍ، مثاله في القصة (كرسي الولاية) الذي أصبح شاغرًا بعد موت والد عزيزة (الشيخ زكي) صاحب الكرامات، فهذا الكرسي يبجله الناس، ويحترمون من يعتليه، فهو يظهر لهم بصورة التقي ورجل الدين الفقيه صاحب اللحية والمسبحة، وينتظر الناس بركاته، ويلجؤون إليه في المحن، بينما هو بالحقيقة عكس ذلك، يخدع الناس، ويستطيع أي شخص أن يجلس فيه بمجرد عمل ثلاثة أشياء: إطلاق اللحية، والإمساك بالمسبحة، والعبوس، فالناس يرون أنه رجل دين فقيه، لكن الحقيقة أنه شخص عادي، يرتدي قناعًا من أجل إرضاء زوجته ووالدتها.

6 - **المكان الحلولي:** هو المكان الذي يحل به جسد أو تحل به روح، وغالبًا ما تحل به أجساد النساء، مثاله: الحجرة التي توجد في الدور الأرضي، التي تجلس بها عزيزة أمام (الطبلية)، ليس لها مهنة سوى إعداد (الملوخية) وإجبار زوجها على فعل أمر لا يوده، ولا يرغب به، فتتعمد إرضاء الغير متجاهلة سعادة وراحة زوجها.



7 - **المكان الحنيني:** المكان الذي يذكرنا بالماضي أكثر منه، ومثاله حينما خرج الشيخ (علي) من عند زوجته، وهو مطأطئ الرأس عائدًا إلى الضريح، ولكنه مر في طريقه بالرجل الذي ابتاع منه المهرج، واشترى منه بعض الدمى، هذا الفعل الذي أقدم عليه (علي) دون وعي كان بدافع تذكره مهنة المهرج التي يعشقها، والتي مارسها وهو يضحك للناس ومع الناس، فهو في هذا المكان تذكر أجمل أيام حياته، وعيشته الرغيدة، بل إن شراءه للدمية (الأراجوز) يعد الملمح الإيجابي الذي جعل حياته تسير بما يتماشى مع طابع سيرته الأولى التي يفضلها، فقد كان مرتاح النفس، سعيدًا مع ذاته وخالقه.

8 - **المكان الشامل:** وهو المكان الذي يحوي الأزمنة الثلاث: الماضي، الحاضر، المستقبل، وهذا يتمثل في منزل عزيزة، حينما تقدم (علي) لخطبتها من والدها بحضور والدتها، حيث اشترطا عليه أن يترك مهنة المهرج إن أراد الارتباط بابنتهما، ففي هذا المكان اجتمعت لحظة الماضي وهي (علي) المهرج المهنة المحببة إلى قلبه، واللحظة الآنية وهي خطبته لعزيزة، والمستقبل الذي يتمثل في المهنة الجديدة كيف ستكون مع وجود صراع داخلي في نفس (علي)، ماذا سيفعل؟ وكيف سيكون خياره؟

9 - **المكان المقارن:** وهو المكان الذي يقدم فيه القاص مكانين في لوحة واحدة؛ لكي يقارن بين خصائص كل منها، مثاله نجده في الضريح الذي ذهب إليه الشيخ (علي) بالنهاية ومعه الدمية، ووجد امرأة تبكي لأن ولدها على شفا حفرة من الموت، وتريده أن يمنحه بركاته، كي يُشفى، وارتأى أن يعطي هذه المرأة شيئًا يحبه ويهواه في مكان غير مكانه، لكنه يستطيع من خلاله أن يساعد المرأة ويسعدها، حينما رجعت للمنزل وجدت ابنها قد شفي مما به.

حينما كان يعمل مهرجًا كان يضحك مع الناس، ولكن حينما أصبح رجل دين كان يضحك الناس فقط، أما هو فقد كان حزينًا تعِسًا بائسًا، ولا بد من الإشارة إلى أن المرأة حينما فرحت بسبب ذلك المهرج، الذي كان يلعب دوره الشيخ (علي)، بلغت سعادتها درجةً أنه خُيِّل إليها أنها تسمع صوت ابنها يصل إليها من بعيد، فسرُّ السعادة كان كفيلًا برغبة الأم أن تزداد سعادتها أكثر بشفاء ابنها، فرجعت وهي راجية أن يبرأ مما به، وفعلًا هذا ما حدث.

10 - **المكان التكميلي:** هو المكان الذي يأتي بالقصة عادة كجزء من معمارية مكان آخر عام أو حركة عامة لها أثرها في بناء أحداث القصة، وعادة ما يصور هذا المكان تصويرًا ضوئيًّا دون أن يكون للقاص دور فني كبير في تحضيره، وهنا تمثله (الطبلية) التي تجلس أمامها أم سيد وبيدها المخرطة لعمل (الملوخية)، هذا المكان يدخل في صميم أحداث القصة، فمنه تحدث أبو سيد، وفيه وبَّخته، وعليه سقطت (النحلة)، واستقرت في جوف (الملوخية) التي رماها الأطفال، وعليه وُضعت أرغفة الخبز، فهو مكان يرتبط بالحركة العامة للقصة.

11 - **المكان البرقي:** يمثله (تياترو) (أبو الريش) الذي فيه العمل الليلي للشيخ (علي)، جاء في القصة بشكل عابر سريع منذرًا بما سيأتي بعده، وهنا تكمن جماليته، ليس به فحسب، وإنما بما تلاه من أحداث كانت كثيرة جدًّا، فقد أصبح (علي) مهرج النهار، و(بلياتشو) الليل لا يكاد يكف لحظة عن الضحك والتهريج، فاتسع رزقه، وزادت موارده، وفيه التقى بعزيزة التي بدأ يتقرب منها، ثم تقدم لخطبتها من والدها، وبعد ذلك امتهن مهنة جديدة؛ لإرضاء أهلها، وهي بيع (الملبن) على عربة، ثم الانتقال إلى المهنة الأخيرة، وهي رجل الدين الفقيه.

هناك أمكنة عديدة تناثرت في القصة، منها: الصندوق الذي استعان به (علي) حينما عمل منظفًا للأحذية، يحمل به عدة العمل التي يحتاجها في هذه المهنة، الصندوق عادة مكان يخبئ الأسرار، ويحميها، أو يحمل ذكرى أو يحفظ أشياء ثمينة جدًّا، أو يُعد مخزنًا للأمور المبهجة، لكنه هنا مكان وضع به أدوات تعين الشيخ (علي) على مزاولة مهنة، هذا الصندوق يحمل هم البحث عن لقمة العيش والشقاء والسير في الطرقات والدروب لافتًا إليه الناس والمارة عن طريق نقره بالفرشاة صائحًا: (تمسح يا بيه).

إن هذا الصندوق الذي يحمله الشيخ (علي) من مكان لآخر يرمز للعناء الذي كان يكابده من أجل الحصول على المردود المادي أيضًا، وهو إشارة لعدم قبوله بهذه المهنة، ولكن وضعتها الأقدار الكونية أمامه بعد ما طرده (سمبل)، كذلك فيه تلميح إلى ثقل هذه المهنة النفسي الكبير عليه؛ لأنها لا تسد حاجته، ولا يكسب منها ما يرضيه ماديًّا، وعدم الرضا كان سببًا للنتيجة الأخيرة في عمله منظفًا للأحذية، وفي نهاية المطاف سُرق الصندوق بأدواته دون تبرم أو ضيق من (علي) لما حدث، وهذا ما يشير إليه أيضًا (باشلار) وهو أن الصناديق المقفلة تحمل دعوة إغواء للصوص.

فهذا الصندوق كما أشرنا سابقًا ليس مكانًا يحمل ذكرى سعيدة، بل مكان يحمل أغراضًا معينة لـ (علي)، حتى يكمل حياته بالشكل الذي يتماشى مع محتويات هذا الصندوق، لعل الزمن هنا كان يتعاقب فيه الليل والنهار لكنه كان سريعًا جدًّا، مجرد أيام معدودة، ثم سرق فانتهى هذا المكان بعملية السرقة، وكان (علي) غير آسف عليه، كذلك هذا المكان تخللته عودة للماضي، حينما تذكر أنه من الممكن أن تسرق حياته بدلًا من الصندوق!

هناك مكان آخر، وهو (العلبة) ذات الغطاءين التي كان يستعملها (سمبل) معلم (علي) الأول، حينما عمل معه (صبي حاوي) هذه الأسطوانة المستديرة ذات الغطاءين، حين يكشف أولهما تبدو العلبة فارغة، وحين يكشف الثاني تبدو الفطيرة، هي رمز لحياة كل إنسان وتجاربه المختلفة فيها، حيث إننا قد نوفق في تجارب، ونخفق في أخرى، والحياة فيها الخير والشر والسلب والإيجاب، ثم إن استدارة العلبة توحي بأن الحياة على الرغم من المصاعب تستمر، فهي لا تملك قدمين، إذًا هي لا تقف عند أي حادثة.

لكن الرجل (سمبل) حينما فتح الغطاءين، ولم يجد الفطيرة في أي جانب من العلبة، ظهر مكان آخر وهو جوف (علي)، وكان المسبب لذلك، والطريق المؤدية إلى جوفه هو الجوع الذي أعمى عينه، ومن هذا المكان انتقل القاص إلى المكان الأخير، وهو جسد (علي) الذي تلقى عليه ضربة مبرحة، بسبب فعلته، لكنها ما زالت باقية عليه، هنا كان واضحًا تكشف الزمن بحالاته الثلاثة: (الماضي، الحاضر، المستقبل)، وهي ضربة خلفت أثرًا، لكنه أثر يحمل مشاعر الفرح وملامح الابتسام ومكامن القوة؛ لأنها أتت من (سمبل) الرجل الذي أهداه الفلسفة العظيمة التي جعلته يستمر بحياته بكل مرونة متمكنًا من كل عمل لا يعيقه أي عائق، أيضًا هذه الضربة كانت نقطة انطلاق وبداية فعلية حتى يرسم (علي) خطًّا لحياته يرتضيه، لعل الكاتب هنا تنقل بين ثلاثة أمكنة بكل سلاسة ولينٍ، كما تنقل بطل قصته بين وظائف عدة.

رجوعًا إلى العلبة المستديرة نستذكر ما قاله (جوبوسكوي): «قيل له إن الحياة جميلة، لا إن الحياة مدورة»، لعله يشير هنا إلى أن الحياة باستدارتها أكثر من

كونها جميلة، وما قاله أيضًا (فان جوخ): «الأغلب أن الحياة مدورة» هذا فضلًا عما أكده (باشلار)، وهو أن صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك وتوحي بالحميمية، ودلالتها العلاقة الوطيدة بين (علي) و(سمبل) في بداية انخراطه في مهنة (صبي حاوي).

يقول يوسف السباعي واصفًا الحجرة: «أما محتويات الحجرة فلا تزيد عن (كنبة ذات مساند و(بوفيه) عتيق، و(ماكينة) خياطة صغيرة، ثلاثة أزواج (قباقيب)...»، هذا الوصف جاء بلغة بائسة ويائسة وتعسة تدل على حياة أغلب الأزواج الباردة الروتينية التي تسير على وتيرة واحدة لا حراك بها ولا تغيير، هنا يلاحظ أن القاص استخدم كلمة (كنبة) وهي المكان الذي يجلس عليه أبو سيد وأم سيد، لقد استخدم لفظًا عاميًّا من أجل الوصول إلى أكبر مدى من الإقناع. إن استخدام الروائي أو القاص للكلمات العامية لا يقلل من مستوى الكتابة الأدبية، فعلى الروائي أن يستخدم لغة الحياة، خاصة أن القارئ لا يمكن أن يتصور الشخصيات الشعبية تتحدث باللغة الفصحى.

وإكماله في وصف (الكنبة) أنها ذات مساند إشارة رمزية لفقرهم وحاجتهم إلى العون -لعله بعد ما ترك مهنة المهرج وأصبح رجل دين مكرهًا- ثم نرى حلقات السلسلة الباقية تشير إلى ما أشارت إليه الحلقة الأولى (الكنبة)، ومنها (البوفيه) العتيق، أي عدم القدرة على تجديده، ولا سيما أن كلمة (عتيق) مشبعة بالزمن الماضي، كذلك (ماكينة) خياطة صغيرة ترغب أم سيد أن تصبح كبيرة، لكن هيهات مع مهنة زوجها. كذلك إشارة إلى رغبة الشيخ (علي) بمجيء من يأخذ بيده، وينتشله من هذه الحياة الزوجية والحياة المهنية اللتين لا يرغب بهما كلتيهما.

يقول يوسف السباعي: «كانت حياته على رغم أم سيد محتملَة، حتى كان ذات يوم مات الشيخ زكي وأضحى ضريح (أبو الريش) بلا خادم، ونقص أولياء الله الصالحين واحدًا، وبدا لأم سيد أن كرسي الولاية الشاغر يجب ألا يضيع من العائلة الصالحة، وأن الشيخ (علي) قد سنحت له فرصة ذهبية يجب انتهازها» من اللافت للنظر أن القاص استعمل كلمة (الكرسي) تنبيهًا للمكان الذي يستحب ألا يبقى خاليًا، فيجب ملؤه من قبل أي شخص أيًّا كانت مؤهلاته، أو حتى لو لم يملك مؤهلات تمكنه من القيام بمهام رجل الدين الفقيه، فالمسألة لا تتعلق بالبحث عن مقومات الرجل المناسب، وهي معضلة نعاني منها حتى يومنا هذا، إنما وضع ما لا نعرفه في المكان الذي خلَّفه من نعرفه، وهو ما يتسبب بانقلاب الموازين وضياع الحقوق وانعدام الواجبات ومنه إلى سيادة الفساد.

المخرطة هي المكان المتناهي في الصغر، وهي أداة تستعملها أم سيد، دائمًا الأشياء الصغيرة كما يفسرها لنا (باشلار) فيها فرصة متاحة للقارئ بأن يكبرها قدر المستطاع. إن طبق (الملوخية) يعد من الأكلات التراثية الشعبية لدولة (مصر)، وهي مستمرة إلى وقتنا هذا، حول هذه المخرطة الصغيرة تدور أحداث كبيرة، وللمخرطة رمزية تتجلى في: أنها عبارة عن سكين دائرية لها ممسكان مطاطيان على الجانبين تقوم بتحريكها المرأة يمينًا ويسارًا، حتى تقطع أوراق (الملوخية) إلى قطع صغيرة، ما يدل على أن عزيزة امرأة روتينية لا تهوى التجديد، ولا هدف لها ولا طموح، مجرد جلوسها أمام (الطبلية) وإعداد (الملوخية) يمثل الهدف الأساسي في حياتها، وعملية الخرط التي توجد في مكان واحد (الطبلية) هي في الحقيقة تطحن وتقطع ذات ونفس ووجدان الشيخ (علي) الذي لم يعد يطيق احتمال المهنة التي تورط بها

إرضاءً لها ولوالدتها، فقد كان يتعذب نفسيًا، ولم يتخيل بأنه سيظل طيلة حياته فقيهًا مخادعًا لمن حوله، كل هذه إسقاطات رمزية نثرها الكاتب وترك للقارئ متعة التحليل واستنباط الرؤى النقدية.

الضريح مكان يحظى بتبجيل الناس، فهم يوقرون كل من يعتلي كرسي الولاية، المراد هنا إيصال فكرة أن هذا المكان يحتاج فقط شكلًا معينًا ولباسًا معينًا، حتى وإن كان هناك خواء فكري، مجرد تمتمات كفيلة بإقناع الناس، وهذا تبينَ عندما أخذ (علي) المهرج يضحك فيه المرأة عند هذا الضريح، فماذا قال الناس؟! قالوا إنه يمنح كراماته بواسطة التوسل للمهرج، هنا دلالة واضحة على أن عامة الناس يعيشون كالقطيع لا يفكرون لا ينقدون، فقط هم يقرؤون الأحداث قراءة سطحية، وعادة تكون قراءة مخطئة، ثم ينتهجون ما قرؤوا دون اعتراض.

اللوحات التي علقت على جدران الحجرة لم تكن تحوي آيات قرآنية بشكل عشوائي أو عبثي وهي: ﴿**إنا فتحنا لك فتحًا مبينًا**﴾ و﴿**نصر من الله وفتح قريب**﴾ لماذا اختار يوسف السباعي هذه الآيات الكريمة؟ لماذا لم يختر غيرها؟ عند القراءة الأولى قد يتأتى للقارئ بأنها فقط آيات علقت على الجدران لإثراء المشهد القصصي وخدمة فنيته، لكنها في الحقيقة تنبه القارئ بأن بطل الحكاية في ضيق من أمر ما، ومع توالي الأحداث تبين أن الشيخ (علي) يرجو من الله أن يفتح عليه، ويهدئ سريرته، أيضًا هي إشارة بأن نهاية القصة ستحمل بشارة وفرحًا لمن يعبد الله مخلصًا، فهي نهاية مفرحة مبهجة للشيخ (علي) الذي تصالح مع نفسه، فهداه الله سبل الفلاح، وارتاح باله من خلال بعده عن خداع الناس، فعبد ربه بما يرتضيه، وذلك اتضح من خلال قول القاص: «ولم يفكر الشيخ (علي) بعد ذلك في ترك

الضريح، فقد سره أن يعبد الله مخلصًا بطريقته الخاصة، وتركه الناس يلعب بدماه كما يشاء.

أيضًا هناك لوحة أخرى في مكان آخر حينما أراد أن يكون تاجرًا لـ (الملبن) فقد استبدل بمهمات المهرج عربة يمارس بها مهنته أو بالأحرى تجارته الجديدة، لكن هذه اللوحة مختلفة، ففي اللعبة التي يضرب عليها الأطفال بالبندقية احتماليةُ إصابة الهدف أو عدمها، والرمزية هنا تتجلى في الأسئلة الآتية: هل سيتقن الوظيفة الجديدة؟ هل ستقبل به عزيزة؟ هل سيرتبط بها؟ والإجابة (نعم)، فقد أصاب (علي) الهدف، وامتهن مهنة جديدة، كما اشترط عليه (الشيخ زكي) حتى يزوجه ابنته، وتزوج عزيزة التي فضلها في ذلك الوقت على مهنة المهرج التي يحب.

البيت عادة هو مكان الألفة والسعادة، لكن بيت الشيخ (علي) هو من أوصله إلى مهنة رجل الدين الفقيه التي لم يطقها، هذا المكان أودى به إلى الكآبة والتعس والضجر والبؤس، فقرر بشكل جاد وحازم أن يعلن الثورة من خلال هذا المنزل الذي تسبب بهذه الكارثة:

«عاد في الصباح إلى بيته يعلن الثورة على (أبو الريش)، وعلى أم سيد، وقف أمامها وقد أمسك بلحيته يهزها ويقول في تحدٍّ:

- خلاص زهقت، زهقت من الذقن دي
- قصدك إيه؟
- يعني مش ضروري ذقن. هو لازم الواحد يربي ذقنه عشان يقرب من ربنا؟
- أنت يا راجل لازم اتجننت».

صحيح أن هذه الثورة لم تنجح، ولكنه بتفكير بسيط وذكي عند شرائه للدمية وهو في طريق العودة للضريح تلاءم هو والضريح، بتصالح مع ذاته وربه، ما أسعده وجعله يتراجع عن قراره.

الحوار المتبادل بين أبي السيد وأم السيد يوحي بمبدأ مهم، وهو أن الناس لم تفهم من الدين إلا القشور، والجري فقط وراء الشكل، متناسين أن الإيمان بالقلب لا يعلمه إلا اللّه، وأن الدين معاملة وسلوك وقيم أصيلة.

سيميائية العنوان والأسماء:

العنوان والقصة يدخلان في علاقة وطيدة، حيث إن العنوان يخبر والقصة تفسر هذا العنوان عن طريق الألفاظ والتعبيرات والتراكيب المختلفة، وقد يتكرر هذا العنوان مرارًا من أجل تماسك البناء القصصي، وأحيانًا نجد مفاتيح هذا العنوان في المتن، وفي الخاتمة كذلك، إن العنوان (في أبو الريش) يشد انتباه المتلقي، فيطرح تساؤلات عن ماهية (أبو الريش)؟ لأن العنوان ناقص بتعمد من القاص من أجل تحريك خيال القارئ وإشراكه في إكمال العنوان قبل قراءة القصة، الأمر الذي يعد شائقًا وجاذبًا، ثم تبدأ تتناثر الأسئلة واحدًا تلو الآخر: هل هو حدث واحد؟ أو عدة أحداث؟ هل الأحداث مرتبطة بمشكلة؟ أو مختلفة عن بعضها؟ هل الحدث جيد أو سيئ؟ وما نتيجة هذه الأحداث؟ والسبب الرئيس لمثل هذه الأسئلة هو ارتباط العنوان بمكان، لكنَّ الكاتب لم يجعل فيه ما يدل على ماهية الأحداث وطبيعتها.

(في أبو الريش) هو عنوان محفز للقارئ، وكأنه شخص يخاطبه فيأمره: اقرأني

كي تعرف ماذا حدث هناك؟ كذلك هذا العنوان هو الأصل الذي تتفرع منه عدة تفريعات، وهي:

1 – مهنة (صبي حاوي) مساعد ساحر.

2 – مهنة ماسح أحذية.

3 – مهنة مساعد المهرج.

4 – مهنة المهرج.

5 – مهنة تاجر (الملبن).

6 – مهنة رجل الدين (الفقيه).

هذه المهن امتهنها (علي) بطل القصة في أركان متعددة في (أبو الريش)، وأماكن كثيرة وهي على التوالي: الدروب والحواري والمقاهي والأحياء والطرقات و(التياترو) (مسرح أبو الريش) وعربة بيع (الملبن)، ثم ضريح (أبو الريش). هي المفاتيح التي وجدت في المتن داخل النص لمعرفة وتفسير العنوان (في أبو الريش) وهو حي شعبي قديم في العاصمة القاهرة، أما المفتاح الذي وجد في نهاية القصة فهو ضريح (أبو الريش) الذي رضي الشيخ (علي) أن يمكث فيه طوال حياته ما دام بالشكل والكيفية التي يريدها ويحبها.

تجدر الإشارة إلى أن العنوان المكاني منح بطل القصة ألقابًا مرتبطة بالأماكن، فـ (الواد علي) حينما كان يجوب الطرقات كـ (صبي حاوي) (مساعد ساحر)، وحينما عمل ماسح أحذية أمام المقاهي كذلك، ولقب (علي لوز) حينما كان عند العربة التي يبيع فيها الحلويات، ولقب (علي لوز) (الأراجوز) في مسرح (أبو الريش)، والشيخ

(علي) أخذه حينما عمل رجل دين، وجلس على كرسي الولاية في ضريح (أبو الريش)، ليحل محل (الشيخ زكي)، ولقب (أبو السيد) التصق به في منزله عندما رزقه الله بصبي من زوجته عزيزة.

سيميائية الزمان والمكان:

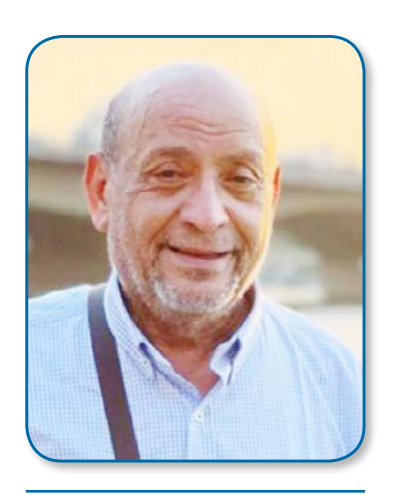
الزمان والمكان يسيران مع بعض في خطوط متوازية في النصوص الأدبية، وفي هذه القصة المكان الأم هو حي (أبو الريش) بأرجائه وأنحائه ومنازله ومقاهيه وضريحه. هذا المكان الثابت مر بزمن: أيام.. أشهر.. سنوات، ينتقل فيها بطل القصة الشيخ (علي لوز) من مكان إلى آخر، وتدور أمامه المواقف واللحظات آملًا في كسب الرزق. إن مرور الزمن يؤكد تمسك (الواد علي) بفلسفة (سمبل) مع أي وظيفة يقابلها أو تقابله، لقد أكسبته هذه الفلسفة مرونة فائقة جعلته قادرًا على تيسير أمور حياته، حتى في اصطدامه مع نفسه في (لباس رجل الدين) بالنهاية أرضى نفسه ولاطفها وأعطاها ما تمنته طيلة حياته.

إن هذه الأمكنة التي كبر معها (علي) في حي (أبو الريش) ما هي إلا رموز لحياة كل منا في مراحله العمرية المختلفة التي يكبر معها الطموح والعمل المناسب، إنها لقصة تحوي تجربة حياتية اختبر فيها البطل قدراته مرات ومرات، ودائمًا كان ينجح بفضل الإيمان بها.

مع كل تقدم في الزمن تثبت له أعطاف الحي أن الفلسفة هذه سليمة، ولا بد من تطبيقها حياتيًّا لدى كل إنسان يريد أن يحيا حياة كريمة، فيجب الإيمان بأن كل ما في الحياة مقدر، وكل ما فيها لنا مسخر.

مسرح خالد عبد اللطيف رمضان وتوظيف التراث العربي

(ألف ليلة وليلة ومسرحية اللعبة)



السيد حافظ *

تظل (ألف ليلة وليلة) أحد المنابع التي لا يستغني عنها أبدًا الكاتب العربي ولا الأجنبي، ولا نتصور أن أحداث العالم يمكن أن تتبلور دون (ألف ليلة وليلة)، لكن لماذا؟

لأن الخيال الذي قد وجد بين هذه الصفحات خيال ثري بهي نقي، خيال يعطي

* كاتب مصري.



د. خالد عبد اللطيف رمضان

القارئ ويمنحه فرصة الحلم والتشوق والإثارة والدخول إلى عوالم لم يتخيلها من الفانتازيا والخرافات التي لا يتصورها العقل البشري المحدود؛ ولذلك يلجأ إليها كل الكتاب من كل الأزمان، لأنها تفتح آفاق جديدة في الخيال والعقل البشري، وقد أصبحت جزءًا من التراث العربي والعالمي.

صحيح أن الذي أنتج (ألف ليلة وليلة) عقله بشري، ولكن ليس عقلًا بشريًّا واحدًا،

ويؤكد كثير من الباحثين أن (ألف ليلة وليلة) نتاج لمجموعة من الكتاب اشتركوا في كتابتها دون أن يتعارفوا أو يقصدوا أو يتعمدوا كتابة هذا الكتاب.. فبدأه أحدهم وزاده ثانٍ وثالث ورابع، فأخذت أشكالًا متعددة حتى صارت على ما هي عليه الآن، واكتفوا بهذا.

ولكن الحديث هنا عن الكاتب الكويتي العربي المبدع خالد عبد اللطيف رمضان.

نحن أمام كاتب مسرحي له تاريخ مسرحي، وعلى الرغم من أنه مقل في الإنتاج إلا أنه عميق التفكير والبصيرة والعشق للمسرح، ونرى في مسرحيته (اللعبة) التي تنتمي بقصد أو بدون قصد إلى التراث العربي في (ألف ليلة وليلة) أنه اتكأ فيها على المصدر الأصلي، وهي قصة (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد)، وتحكي القصة أن هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي كانا يسيران في الليل في إحدى الأسواق متنكرين (وهي عادة كان يتخذها هارون الرشيد في أثناء حكمه، كان يحب التنكر، وأن يرى الناس ويمزح معهم، ويرى أحوال العامة وأحوال بغداد)، فشاهد جعفر رجلًا إسكافيًّا أو حلاقًا يشبه هارون الرشيد، فخطرت في باله فكرة هي أن يتولى أبو الحسن المغفل حكم البلاد ثلاثة أيام بدلًا من هارون الرشيد، فحملوه، وذهبوا به إلى القصر، ووضعوه في فراش هارون الرشيد، وكان هارون الرشيد يراقبه من مكان ما في القصر، وكذلك الوزير جعفر البرمكي، هذه هي القصة الحقيقية كما وردت في (ألف ليلة وليلة)، ولكن قصة (هارون الرشيد وأبو الحسن المغفل) لم تكن قصة حبيسة كتاب (ألف ليلة وليلة)، بل انتقلت إلى أوروبا، فأخذها الإنجليز، وكتبوا قصة عن

رجل يشبه ريتشارد الثالث، وحولوها إلى (دراما سينمائية)، ولا نعرف إن كانت حقيقة أو كذبًا عن ريتشارد الثالث، إلا أنها أصبحت واقعًا دراميًّا موجودًا على شريط (فيلم) في أوروبا، ولم يقف الأمر هنا، بل انتقلت إلى ألمانيا، وتحولت إلى مسرحية بعنوان (رجل برجل) على يد الكاتب الكبير (بريخت) في شكل مسرح ملحمي، وهي عن جندي وضع مكان جندي آخر، ومن هنا حدثت المفارقات في (رجل برجل)، ثم انتقلت للوطن العربي على يد الساحر المسرحي (سعد اللّه ونوس)، وقدمها في مسرحية (الملك هو الملك)، وقدمت في سوريا، وقدمت في مصر أيضًا في مسرحية من إخراج مراد منير، وبطولة صلاح السعدني، وحققت نجاحًا كبيرًا في مصر.

ثم تحركت أيضًا إلى فكر الكاتب الكويتي المعروف (حسن يعقوب العلي)، فكتبها أيضًا باسم (الثالث)، وأيضًا امتدت إلى مسرحية (الشاطر حسن) التي قمت بكتابتها، ونحن الآن بصدد مسرحية كتبها الكاتب المعروف خالد عبد اللطيف رمضان تدور حول الفكرة ذاتها؛ لأن الفكرة المضيئة تظل على مدار العصور ينهل منها الفنانون والكتاب، وتقدَّم بأشكال فنية وأدبية مختلفة سواء كانت مسرحًا أم (دراما تلفزيونية) أو (سينما) في أنحاء العالم، مثل قصة (سندريلا) التي وجدت في (42) أسطورة عالمية، وقدمت بـ (42) لغة ولهجة وفكرة في أنحاء العالم.

ونحن نرى في مسرحية (اللعبة) لخالد عبد اللطيف رمضان التي قدمت على خشبة المسرح أولًا قبل أن تقدم في كتاب يحمل العنوان نفسه إضافةً إبداعيةً للمسرح وتاريخه من الكاتب، وأبطال هذه المسرحية، وهم: الوزير الأول – السكرتير

- وزير الداخلية - رجل 1 - رجل 2 - رجل 3 - غانم وهو شبيه الرئيس، (لم يسمِّه الملك، بل سمَّاه الرئيس) - مخبر 1 - مخبر 2 - مخبر 3 - وزير الدفاع - وزير التجارة - مدير الأمن.

أما الإرشادات المسرحية، فالكاتب كان حريصًا عليها حتى يضيء للمخرج تنفيذ العمل من جهة، ويتيح للمتلقي الاندماج من جهة أخرى، ومن تلك الإرشادات:

أ - تعيين الشخصيات وتحديد مكان وزمان حديثها وخطابها الخاص بها.

ب - تعيين حركات وأفعال الشخصيات بعيدًا عن كل حوار مباشر[1].

والإرشادات المسرحية ضرورية من المؤلف لتوجيه العرض المسرحي، وهذا ما حرص عليه كاتبنا خالد عبد اللطيف رمضان، وإن كان المخرجون في حقيقة الأمر يستاؤون من هذا الأمر، وأحيانًا يلغي المخرج هذه الإرشادات، ويبتكر إرشادات أخرى قد تكون في صالح العرض أو تكون ضده.

ولا تظهر هذه الإرشادات المسرحية إلا في أثناء قراءة النص المسرحي، أما في أثناء العرض فتتحول إلى علامات مسرحية تملأ الفضاء الخشبي، لكن إلى من توجه أصلًا هذه الإرشادات؟ إنها موجهة إلى عدة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ما هي موجهة إلى الممثلين، وإلى المشاهدين والقراء أيضًا. ومعنى ذلك أنه ينبغي علينا أن نميز بين الإرشادات المسرحية المتعلقة فقط بمسار السرد أو

(1) انظر: مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية - المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، الدكتور يونس لوليدي، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، 1999م، ص91.



الحكاية والإرشادات المسرحية ذات الطابع الإخراجي الخاص[1].

وعندما لا يعطي المؤلف الدرامي أيَّ إرشادات مسرحية فمعنى ذلك أنه لا يريد أن يعطي أي معلومات أخرى تصلح للعرض، باستثناء تلك الموجودة في نص الشخصيات، ومعنى ذلك أيضًا أنه يترك نصه مفتوحًا، إن لم نقل مبهمًا، ويترك الحرية للقارئ دون أن يفرض عليه أي تأويل مسبق قد يصلح نموذجًا للعرض، ولا يقف دور الإرشادات المسرحية عند حد التعليق على الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أن المسرح هو أكثر الفنون ثراءً وتعقيدًا؛ لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأن جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون.

والهدف هنا هو جمع هذه الفنون، لخلق عمل درامي يقلد خلق العالم (كما يقول الدكتور يونس لوليدي)، عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين، ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة والموسيقى أن يقود الجمهور إلى حالة الهوس الجماعي[2].

واتجاه خالد عبد اللطيف لتسمية المسؤول بدلًا من ملك أو أمير إلى رئيس، يدل على ذكاء الكاتب في دخوله إلى عالم هذه الثيمة المليئة بالألغام والأفكار المغرية، التي تغوي الكاتب ليلقي عليها ما في جعبته من معانٍ سياسية واجتماعية وثقافية.

(1) انظر: مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية - المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية، الدكتور يونس لوليدي، ص91.

(2) انظر: المرجع السابق، ص92.

تقع المسرحية في سبعة مشاهد، ففي المشهد الأول يتعرض الكاتب لعرض قاعة قصر الحكم والرئيس وكرسي في الخلفية، وهنا أشار بذكاء شديد للمخرج بأن الكرسي يجب أن يكون عليه رداء الرئيس، الذي زين بأنواع الرتب والأوسمة، ويظل الزي على الكرسي طوال العرض، وكأنه جزء من العرض، والرئيس يتحرك مع الخلفية ومع الموسيقى، فيبدأ الضوء بالانتشار، وقد عرض الكاتب خالد عبد اللطيف المشهد الأول على هيئة (سينوغرافيا) على المسرح، في شكل الديكور وشكل المسرح، وقد عدَّه مشهدًا يعبر عن الحالة والمكان دون أن يضع شخصيات، فقط اختفى من المشهد الأول كل الشخصيات، وأصبحنا أمام (سينوغرافيا)، (ديكور) عليه زي الحاكم، والحاكم يروح ويجيء، ثم يجلس و(السكرتير) يدلك قدميه، ويدلك رقبته، ويدلك أصابع قدمه، ثم يدفعه الرئيس، ويبعد عنه (السكرتير).. وهنا عدَّه الكاتب مشهدًا دون كلمة واحدة، دون الاستعانة بالحوار، دون الاستعانة بحدث ما، لكنه يشير إلى أشياء أخرى، هي أن الرئيس في حالة ملل وتوتر و(السكرتير) يحاول أن ينشط جسده بالرياضة أو التدليك.

وفي المشهد الثاني يلتقي مع الوزير الأول، فيسأل الرئيس الوزير الأول: إلى متى نعيش ونحن في رحمة الانتظار؟! هنا ألقى بالسؤال.. دخل في الحدث مباشرةً دون مقدمات، دون زيادات، دخل في صلب الموضوع، وأنَّ هناك مشكلة في هذه الدولة، وأن الرئيس يسأل: إلى متى ننتظر؟ وهنا نعلم بأن هناك مؤامرة تدار في البلاد، والوزير يقول له: لا تقلق يا سيدي الرئيس، ما دمت جانبك سأرعاك وسأدافع عنك.

الرئيس: لا أسمع منكم سوى هذه الكلمة، ما جدوى المعلومات التي تنقلونها عن الخطر المتربص بي.

هنا نحن أمام مدينة تحاك فيها مؤامرة ضد الرئيس، ويحاول الرئيس أن يتعرف على هذه المؤامرة من وزيره الأول، ويظل الحوار بينهما، ثم يطلب الرئيس وزير الداخلية، الذي يطمئن الرئيس أيضًا على أن كل شيء بخير وعلى ما يرام.

ويطلب الرئيس في هذا اللقاء من المسؤولين إفشال هذه المؤامرة التي تحاك ضد البلاد في الاحتفال المنشود الذي يقام كل عام، وينتهي المشهد الثاني على هذا.

أما في المشهد الثالث، فنجد أمامنا مقهى شعبيًا قديمًا في المدينة يجلس فيه (غانم) الرجل الذي يشبه الرئيس، ويمزح الناس مع غانم، ويقولون له: أنت الرئيس وأنت الكبير، ويضحكون، ويعيش الدور معهم. وعندما يسألونه: ماذا ستأمرنا؟ هنا يظهر حال الشعب وحال المجتمع مع كثرة الضرائب، فيجيبهم غانم وهو ذلك الفقير المحروم الذي يمثل أمامهم متقمصًا شخصية الرئيس: سننظر في طلبكم، وسنخفض الضرائب، بل سنلغيها. هنا يضع الكاتب يده على جوهر القضية الأبدية في ظلم الشعوب، وهي قضية الضرائب التي تثقل الشعب، وتزيد من همه، وتحاصره، وتصل به إلى حد الجوع، ثم يأتي المخبرون ويقبضون على غانم، وتدخل الزوجة فجأة إلى المقهى قائلة: ماذا تفعل هنا أيها الأخرق؟ وتدخل مع زوجها في حوار طويل تلومه.

ويعرض هنا الكاتب بذكاء شديد قصة المرأة العربية المظلومة طوال التاريخ

الذكوري العربي، فنراها تقول لزوجها: أنا زوجتك التي تكد وتشقى لتنفق على بيتك، وأنت عاطل لا شغل ولا عمل، تأكل كدي ورزق عيالي، تصرفه على الخمر وعلى رفاقك... أنا أتعب طوال النهار من أجل لقمة العيش وأنت تسرق مالي لتصرفه على السم (إشارة إلى الخمر). فيرد عليها بأسلوب ساخر: السم.. لا وسيلة للتخلص من هذه المرأة سوى السم، مثل الفئران. فيضحك الجالسون، ويظل الضحك حولهم، والرئيس يتحرك مع الخلفية ومع الموسيقى، فيبدأ الضوء فى الانتشار، وهم يقولون عنه: إنه سكران، ولكن المخبرين يمسكون به، ويذهبون به إلى مكان مجهول.

وفي المشهد الرابع نكتشف أن في قصر الرئاسة يجلس السيد الرئيس والوزير الأول وقد أمسكوا بالرجل، هنا الصياغة نفسها أو الفكرة نفسها التي وضعت في قصة هارون الرشيد وجعفر البرمكي، فجعفر هو الذي أشار أن يكون أبو الحسن المغفل مكان الخليفة، وهنا الوزير الأول هو الذي يشير على الرئيس أن يضعوا الرجل في الفراش مكان الرئيس، والكلام نفسه، ويقرر الملك أن يذهب إلى استراحة النهر البعيدة التي لا يعرف مكانها أحد إلا الوزير الأول، ويترك غانم مكانه حتى إذا حدثت المؤامرة يقتل غانم بدلًا منه.

والمشهد الخامس يقوم كله على الإيماء والغناء، غانم في مخدع قصر الرئيس، نائم، وعندما يستيقظ يستغرب المكان فيغلق عينيه، فتبدأ فتاتان بتدليك يديه وقدميه بنعومة وهو يتلذذ، ويدخل الوزير الأول الذي يشرف على إيقاظ غانم، ويبدأ الغناء والرقص وسط حالة من الذهول الشديد لغانم.

المشهد السادس برنامج المقابلات، وغانم يجلس في قاعة الحكم على العرش،

ويبدأ بوزير الداخلية الذي يأتي كالعادة بالنفاق والمدح للسيد الرئيس، ويقول: لقد أحكمنا قبضتنا على البلاد، وأودعنا السجون كل من تحوم حوله الشبهات. فيرد غانم: عظيم، وبذلك نكون قد تجنبنا الخطر. فيجيبه وزير الداخلية: مؤكد يا سيدي، لا شيء يدعو إلى الخوف.

هنا يؤكد الكاتب أن الأمور مستقرة، وأن وزراء الداخلية دائمًا يقنعون المسؤولين بأن كل شيء على ما يرام، وهي حيلة ووسيلة استخدمت على مر العصور منذ نشأت وظهور الدولة على الأرض، فيجيبه غانم: أنا أعلم بأن السجون مليئة ولكن بمن! بالمشردين والمتسولين. ذلك عندما أخبره وزير الداخلية بأن السجون فارغة، فأجابه غانم: لا، السجون ليست فارغة، بل مليئة بالمشردين، فأجابه الوزير: إنهم من المشبوهين. فقال له غانم: وهل أصبح الفقر شبهة.. اسمع لا أنت ولا رجال وزارتك قادرون على خداعي، أنا أعلم أنكم قد نظفتم البلاد من المتشردين والمتسولين، وأودعتموهم السجون، لكنني على ثقة بأن المشبوهين الحقيقين يسرحون ويمرحون بكل حرية.

ومرة أخرى يقف الكاتب خالد عبد اللطيف رمضان موقفًا منحازًا للدفاع عن الفقراء، وكشف لعبة السلطة للقبض على الناس وإلقائهم في السجون، حتى يتسنَّى لهم حرية ممارسة الظلم الاجتماعي الممثل في الضرائب التي تحاصر الناس في كل شيء، بدءًا من رغيف العيش وشربة الماء.

أجابه الوزير: هذه دسيسة يا سيدي الرئيس. فأجابه غانم (السكير العاطل المشرد) وهو في منصب الرئيس: أتريد أن أرشدك إلى أماكن لهوك ومجونك أنت وأركان وزارتك، أهذا هو الأمن!

فيجيبه وزير الداخلية: إنها وشاية، لست ممن يقال لهم مثل هذا الكلام.

فيقاطعه غانم: اسمع جيدًا، إما أن تؤوب إلى رشدك وتفتح عينيك وإلا سيكون مصيرك السجن.

أجابه الوزير: سأبذل جهدي، لكي أكون عند حسن ظنك يا سيدي الرئيس.

فيجيبه غانم: أرجو ذلك، اذهب إلى وزارتك، وراجع نفسك.

ولكن غانم لا يمر عليه الأمر هكذا فيستدعي أيضًا وزير الدفاع، ويكاشفه بحقيقة أن صفقة السلاح التي أتى بها من خارج البلاد هي صفقة مزورة والأسلحة فاسدة، وهي من بقايا مخازن الأسلحة في البلاد المتقدمة، وقد أتم الصفقة حتى يستفيد منها عمولة كبيرة، ويصبح ثريًا، وعبث بأمن الوطن وبأمن الجيش وبأمن القوات.

ثم يأتي بوزير التجارة ليكشفه كذلك، -وقد اختار الكاتب ثلاث وزارات هامة، وهي وزارة الداخلية، والدفاع، والتجارة ذلك لأن هذه الوزارات الثلاث هي العصب- ولكن للأسف يلحظ أنها كبقية الوزارات الأخرى فاسدة، قال له وزير التجارة: الناس لا يكفون عن الشكوى يا سيدي.

أجابه غانم: اللقمة الكبيرة تتعب صاحبها، وتثير حوله الحساد، أليس كذلك؟.

وزير التجارة: لا أعرف مقصد سيدي.. أجابه غانم: بل تعرف مقصدي جيدًا، اللقمة الكبيرة تتعب صاحبها، وتثير حوله الحساد.. وهنا يختم هذا المشهد السادس عند جملة: أنا رهن إشارتك.

في المشهد السابع يتخلص غانم من ثلاثة الوزراء بأن يطلب من مدير الأمن أن يقبض عليهم جميعًا.

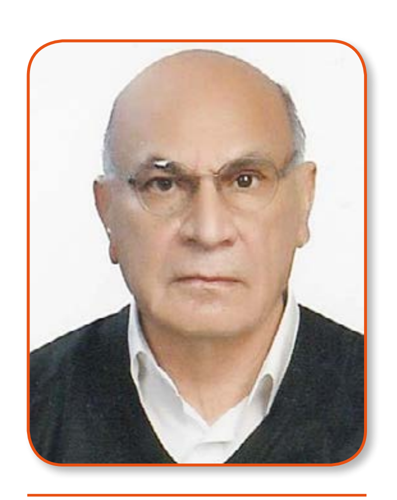
النهاية قد تبدو سريعة جدًّا، أو تبدو مختلفة، وتطرح أسئلة عن كيفية القبض عليهم، وعن تبعات ذلك... فهناك حالة ترقب من الجمهور لإجابة الكاتب، ورغبة من الكاتب في الهروب من المحظورات ومن الرقابات العربية، وحتى يمكن للمسرحية أن تدخل حيز التنفيذ دون مشاكل في كل الاقطار العربية، إنها مسرحية جيدة وإضافة إلى المسرح الكويتي الجاد وإضافة إلى تاريخ الكاتب خالد عبد اللطيف رمضان.

لقد وجد المسرح من أجل أن يخاطب عيوننا، وآذاننا، وعقولنا، ومشاعرنا، لقد وجد من أجل أن يخاطب وجودنا برمته؛ لذلك لا بد أن يتحرك الجسد في الفضاء الركحي وأن يملأه، ولا بد أن تدب الحياة في (الديكور)، ولا بد أن تخلق الموسيقى جوًّا، وأن تخلق الإنارة عوالم تتأرجح بين النور والظلام، بين الوجود والعدم، بين الحزن والفرح. لا بد للملابس أن تفصح عن خبايا الشخصيات، ولا بد للرسم أن يثبت رؤيته للعالم على لوحة أو جدار من خلال الألوان والخطوط والظلال، ولا بد للنحت أن يعطينا الإحساس بأنه اختزل حركية العالم في سكون وجماد الحجر أو النحاس، ثم لا بد أن نعيش جميعًا -جمهورًا وممثلين، ومخرجًا وتقنيين- تلك اللحظة السحرية، وذلك الاحتفال المقدس الذي نجح فيه الكاتب خالد عبد اللطيف رمضان، ليضيف للمسرح الكويتي والإبداع حجرًا جديدًا[1].

(1) انظر: مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، الدكتور يونس لوليدي، ص92.

جلسة تصوير[1]
للكاتب علي المسعودي

القصة لعبة مجاز!



عِذاب الركابي *

«أنا تجريبيّ» - ميلان كونديرا

الكتابةُ تجريبٌ دائمٌ! وهذا هوَ السرُّ في بقائها، والرهبة من فعل ديناميتها وقدسيته، وقوّتهُ في أنها مبعث الحلم – اليقظة، وتجميل عالمنا، وأنَّها (فنُّ طرح الأسئلة) كما ينظِّر رولان بارت، والتجريب أحد الطرق الفذة للإجابة عن تلك الأسئلة!

(1) جِلسة تصوير، قصص قصيرة، علي المسعودي، دار سعاد الصباح، الكويت، 2018م.

* كاتب وناقد وشاعر وإعلامي عراقي.

والكاتبُ مجرِّبٌ عام، بلا تردُّد، سلاحهُ ذبذبات جسدٍ حالمٍ، غير قابل لصدأ الذبول والترهُّل، ومشروعيته الأمثل فقهُ الكلمات وألعابُ خيالٍ متجوِّل، وإذا كانت الكلماتُ في صلاة الإيحاء التعبيري الجماليِّ «تنتظمُ على الورق من تلقاء نفسها، حسب الترتيب العروضي (للسوناتة)» -كما يرى إنطونيو تابوكي- فإنَّ الخيال هو الآخر في تجولهِ المخمليِّ، وألعاب مكره «يتيحُ للكاتب خلق كلِّ شيء» - كما يقولُ هاروكي موراكامي.

في (جِلسة تصوير) القاص علي المسعودي كاتب مجرِّب بامتياز!

لحظة مغامرة، وسباحةُ محترفٍ في بحار لغةٍ ماتعةٍ غريزيةٍ نابعةٍ من الأحشاء، ولها علاقة بكهرباء الجسد الحالم، وبتعبير موريس بلانشو «لغة ملتحمة بحميمنا السريِّ، الشيء الذي هو أقرب ما يكون لنا».

القصَّة القصيرة هنا نزيف من الكلمات تولِّد كلمات، ودفق خيالٍ بعد الخيال، خليط بديع من الواقعي -الرومانسي والفانتازي والعجائبي والمنولوج الداخلي- بوحُ البوح، مدركٌ بالقلب والعين معًا، ومفضٍ إلى قارات ومدن خيال طازج، تجرِّب فيه الكلمات ألعابها، والاستعاراتُ لهوها الممتع، وهي تارة بعبارات لا تشبهُ إلا تثاؤب وردة في سرير عطرها، وتارة أخرى تُقرأ بركانية في لهيب غزوٍ مسالمٍ، وثورة محبَّبة منتظرة.. عبر بلاغة مفرطة الجمال والمتعة والدهشة.. طقس تجريب مُلحّ في أسلوب مُتقن مشغول جيدًا، بإيعاز روحٍ أنينها قافية لقصيدة - قصَّة صورة لواقع حلمي معيش!

كلُّ مبدعٍ عاهدَ الكلماتِ عهدًا دهريًّا، بمفردات إنجيل غير قابل للتزوير والتأويل، هو مجرَّب بامتياز!

كان بورخيس يفاخر في زمنهِ قائلًا: «طوال عمري وأنا أجرِّب»، واعترف مرارًا بشجاعة المبدع الواثق من أمطار الكلمات ونسماتها الربيعية، أنَّ قصصه تقفُ في المسافة بين القصَّة والمقالة، وتلك الجرأة نفتقدها في مبدعينا المستعذبين (مكياج النرجسية) والتعالي الصاخب.

علي المسعوديّ كاتب مجرِّب!

يختار (فسفور) حروفه، وإيقاع إبداعه مختلفًا، وهو يتوِّج فضاء مجموعته (جِلسة تصوير)، بهذا الانفلات الأسلوبيِّ الضروري والمُلح، وهو يعطي الكلمات حرية المبادرة، كما أوصى (مالارميه) بثوب زاهٍ لعبارة قصيرة مكتملة معبِّرة وهادفة، فيأتي نزيفهُ -إبداعهُ- سردهُ تأمليًا حلميًا، مراوحًا بين (القصة القصيرة جدًّا) و(الأقصوصة) و(القصَّة القصيرة)، مع الحفاظ المدرك على كينونة فنِّه السرديِّ، وتفرده التعبيري الإيحائي الجمالي، وهو ينتقل بمهارة من الواقع إلى الخيال، ومن الحلم إلى اليقظة، فتأتي قصصه مزيجًا منغمًا من الواقعي إلى الفانتازي إلى التشكيلي الرمزي جسرهُ لغة شعرية فاتنة مانحة، وبلاغة مستفِّزة جاذبة لا يطال ألفاظها الطازجة الترهلُ والخواء، نافورة جمال وحلم، فنّ جاد «يخترق الأشياء إلى ما وراء الواقع وما وراء الخيال» -حسب تعبير بول كلي-.

(جِلسة تصوير) عبقرية سردٍ (narrative)، تتجلَّى في الحكاية -الصورة- المشهد عبر لغة بصرية، حيث تأخذ الكلمات في كلِّ قصَّةٍ مهمة (الكاميرا) (كاميرا الذات) -بتعبير ديان دوكري- وهي تنقلُ بعينٍ ثاقبةٍ تفاصيل واقعٍ معيش.

في (حداء الصفيح) المكانُ بطلًا!

والمكانُ هنا يعطي أبعادًا للشخصية تجعلها أكثرَ عمقًا..!

يقولُ الروائي إبراهيم عبد المجيد: «المكان يفرضُ سماتٍ أخرى للشخصية، ربَّما لا يعرفها الإنسانُ عن نفسهِ، سمات تغني الشخصية، وتصنعها في بعض الأحيان».

وفي هذه القصَّة المكانُ متماهٍ وروح البطل (أبو مناحي)، وهوَ نهب عواصف هوجاء بينَ الماضي المقرون بالشجن المضني و(النستولوجيا nostalagie) العالية والحاضر

المفضي إلى الألم والقلق والحيرة.. كلُّ ذلك يتجسَّد جارحًا كبرياء اللحظة، ويصوغهُ علي المسعودي ببراعة طيّ وليمة أحاسيس ومشاعر البطل الأوحد في القصة (أبو مناحي).. أحاسيس بحرارة المكان ونبضه وملامحه التي لا تبتعد عن ملامح إنسانه - البطل، بل هي لحظة تماهٍ، قدْ حلَّ كلٌّ منهما في تفاصيل الآخر، وكلاهما يسكبانِ دمعًا حجريًّا، ويفيضان حنينًا تجاوز في قوته ثورة أمواج كلِّ بحار الدنيا، فالهروب القسري من تضاريس البداوة لا يعيدُ لأبي مناحي إنسانيته، وهو يصدمُ بـ (بداوة المدن)، وهي تعلن عن جفاف أنهار الألفة والمحبة والحنين، ويجد نفسَه غريبًا ليس على المكان فحسب، بل على زمانه وإنسانه، ويتمنى لو توقف الزمن ليعيش زمنًا آخر، قد انتزع قسرًا من نسيج ذاكرته التي لا يصلها صدأ النسيان..!

«ماذا تفعلون بأنفسكم؟ هلْ تذهبون بأرجلكم إلى الأقفاص، إلى السجن.. إلى الاختناق.. كيف يُمكن لبدوي أنْ يتركَ كلَّ هذا الامتداد، ليسكن في مساحةٍ لا تتجاوز (ممراح الإبل)..» ص11.

يقولُ أروهان باموق: «دائمًا أحاولُ أن أثيرَ المشهدَ في مخيلةِ القارئ من خلال الصور»!

وقصَّة (ليل قران) لقطة - تشكيل - مشهد - وصورة!

و(لكاميرا) الذات - الكاتب المجرِّب لغة تبدو سكنه، وملجأه الحالم، وهو في لحظة اصطياد لقطة موحية، صورة نابضة بأحاسيس ومشاعر لا تحتويها الكلمات نفسها، وسمتها الاقتصاد في المفردات، وقصر الجمل، وبراعة التكثيف، والخيال المنتج المبتكر، عناصر بناء قصَّة - سرد (narrative) ما بعد حداثي، والذي أطلق عليه عالم الاجتماع البولندي (زيجمونت باومان) الحداثة السائلة (liquid modernity).

لا يغيب على القارئ لحظات سطو القاص السلمي على كيمياء القصيدة – الومضة، بل والزهو التعبيري بتقنيتها، فقط ليمنح القصَّة كلَّ هذه الإثارة (excitation) – الملح في السرد كما يرى (إيتالو كاليفينو)، لتُقرأ بشروط قلبٍ موجعٍ، وذاكرة بهيبة الماء، متوجة بعنصرَي الدهشة والمفاجأة، كلُّ جملة رشيقة لحظة بعث جديدة في الزمن ترياقهُ الإبداع المثير، وصلاتهُ التي لا تصير قضاءً: الحرية..!

«كان (فهد) فرحًا، وهو يسبقني في عبور الشارع إلى بيتهم، فإذا بسيارة تسيرُ بسرعةٍ جنونيةٍ، دهستهُ بينَ إطاراتها والإسفلت» ص17.

والقصّة شكلٌ معبِّرٌ عن لحظةٍ من زمنٍ يبدو ممتدًا ورتيبًا في رؤى المبدع، وكأنَّهُ كل الأزمنة، زمن بعمر المدى وزهو الأزل و «كلُّ السنوات سواء، ما دامت الأحداث تدورُ كدوران الإسطوانات في (الفونوغراف)» – حسب تعبير (خوسيه إميليو باتشيكو) في رائعته – (النوفيلا) معارك الصحراء.

ذلك ما توحي بهِ قصَّة (عروس الخليج)، وهي قصَّة حالمة تأمليَّة في لغة تجمع مفرداتها بين التأويل الموهم والحقيقة، خلاصة ذبذبات خيالٍ ابتكاري.. وهنا «الخيالُ وحدهُ بوسعه أنْ يمدَّنا بأدواتٍ إدراكية، يُمكنُ الوثوق بها» – حسب تعبير (بورخيس) في (مديح الظل) – ص149.

والقصّة لعبة مفارقة أيضًا، وخدع الألفاظ الجاذبة تفضح لعبة الزمن في الكائن، وهو يسرق منه خطواته الصباحية، ويعبث في حدائق ملامحه.. فالعجوز وفق لعبة الكلمات ومكر الخيال، وما دام «كلُّ شيء محض استعارة» – كما يقول (جوته)، و«العالم ليس سوى مجاز» – برؤى (هاروكي موراكامي)، فالعجوز هو (الوطن) حين يركن إلى الشكلية، ويطرب للزخارف، وينبذ العمق والأصالة، وهو يترنح بخطوات (ديكورية) بلا صوت، ويتكلم صمتًا، ولا يُقرأ حضوره إلا فصلًا من كتاب الغياب:

«تشيح بوجهها عن زميلها الذي يبادرها بالكلام.. لتوهم الآخرين بأنهُ يحاولُ مغازلتها.. تتركهُ بجنوح فتاةٍ هاربةٍ من شابٍ.. وهي تلمحُ في وجهه ابتسامة تكدِّر عليها صفو خيالاتها..

سألتها: ما اسمك؟

قالت: وطن» ص45.

السردُ (narrative) بمجموعه لهُ سلطة الاحتواء.. احتواء عديد الفنون، وهو فنٌّ عابر للأزمنة، بل سابقها -كما يرى (د. ه. لورانس)- والكتابة والرسم توأمان شقيان، وهما لعبة حرية.. في واقع حلمي، وحياة بكل تفاصيلها لعبة أيضًا.

في قصَّة (ليل.. ربما) لعبة الكتابة والرسم.. فسيفساء إبداعية في «لغةٍ صِيغت من استعارات» -بتعبير (ليغونيس ligones..)- في مزجٍ مُموسق بديع بين الكلمة واللون - أدوات الكتابة الحالمة في نسيج سردٍ - نثر خرافي - قصَّة قصيرة في لغة غريزية لا تعني غير أنها تحتوي على فعلٍ زمني.. والعلاقة أزلية بين الكلمة - القصيدة - القصة والتشكيل - اللوحة والنحت، وهما مصدر فرحٍ صوفي - ذبذبات جسدٍ حالم.

«ظلام دامس.. وهو ينظرُ باتجاه المرآة.. وأصابعه تتحسَّس أجزاء وجههِ.. يشعرُ أنهُ يرى نفسه جيدًا.. من دون أن يخاف من تفاصيل وجهه كما يحدثُ لهُ في النهار» ص65.

في قصَّة (سيد الكلب) نقلة نوعية، يأخذ الإيحاء في أبجديتها شكلًا آخرَ، يضغط على المشاعر والأحاسيس، ولكن بأقدام وردٍ، كل كلمة في القصَّة تُقرأ مرئية، والكاتب ينتقل بشرارة أصابع من نصٍّ مكتوب إلى نصٍّ بصري يُمكن أن يُقرأ بالطريقة نفسها.. إنَّ فضاء الغرب الفسيح الملتحف بعباءة الحرية هجين وباعث في النفس حزناً قاتمًا.. وعلى رأسه الفضاء الأمريكي، ونسمات تمثال الحرية الباعثة لريح السموم، حين

يُمتهن الإنسان، وتستهجن أفعاله، وهي ببلاغة الحميمية والألفة والبراءة، ويبدو الفضاء متسعًا، بل منحاز لما يؤذي القلب، ويريك نبضه إلى ما هو دون الإنسان.. للحيوان الذي يبدو له نفوذ، وكلمة مثلى، يُحسب له حساب، يُبجَّل وتقدَّم له كل وسائل الراحة والأمان، ويبدو حارس الكلب في منزلة عالية حسب العرف الأمريكي، فكيف بصاحب الكلب الحقيقي المختفي، وظلهُ هو الذي يحكم، ويأمرُ وينهى، فوق أرضٍ غدت (مخبولة) فعلًا، ومواطنها لا أحد؟

«بدت البيوت تخلو شيئًا فشيئًا، فصار يمشي وحارسه بين أزقة الحارة بحثًا عن منزلٍ مأهولٍ من أجل الدخول، ثمَّ العواء فوق سطحه.. منذ لحظة ظهور الكلب، حتى فراغ (المخبولة) تدريجيًّا من أهلها.. لمْ يحدث أن شاهدَ أحدنا مالك الكلب الأمريكي» ص80.

«إنَّ فضلَ كلِّ فنٍّ هو في عمقهِ، لاتصالهِ بالجمال والحقِّ».. وكذلك يا سيدي الشاعر (كيتس) اتِّصاله بالحلمِ الذي لا يُمكن سجنهُ، أو قمعهُ، أو استهجان حروف أبجديته..!

و (شاهد وشهيد) القصة - الحُلم.!

«هلْ أعطتك الأرضُ الإحساسَ ذاته، وأنتَ تسكبُ دماءكَ فيها؟» ص83.

بوحُ الذات المتشظية في ذكريات حبٍّ قديمٍ جديد.. والكاتبُ يلتقطُ الكلمات في حُلمٍ، وهو يخفض جناح الودِّ لها، ويتصرَّف بإيعاز من رئة الرقة والحنين، كأنه يتأملُ جناحي فراشة مرفرفة.. حديث الذات بكل لغات الألم، وهي تُقرأ في كلمات مبعث (نستولوجيا) عالية، حين تتماها الذات مع الوطن.. ويكبرُ صدى الحلم والأمل والشوق، وتتوه الأصابع والقريحة معًا، وهما في أوج جنونهما، أهي تكتب قصيدة أم قصَّة، ولكن لا يهمُّ ما دامَ «كلُّ فنٍّ هو بالأساس شعر، أي وحدة حميمة مع اللسان والكلام» -كما يقول (هولدرلين)- تجمع حروفهما بين الجمال والتمرد والإغواء كما امرأة جميلة،



تحارب عاشقها المفتون بهذه السهام التي لا تخطئ هدفها.. يذهب الوطنُ، ويعودُ في القصة -الحلم في (الميتا - لغة) أو ما وراء اللغة، أليس الأحلام لغة الله -كما يقولُ (باولو كويلهو)-.

«لا تذهب.. سأعود إليك بعد قليلٍ..!

لكني نسيت أن أخبركَ:

الوطنُ تنازلَ عن كلِّ قضاياه التي كنتَ تدافعُ عنها» ص85.

الفنُّ بمجموعه «لعبة خيال خطرة» -كما يقولُ (جان جاك لوبيل)- بل لعبة مجاز مُتقن.. هي كلُّ كيمياء الكتابة والإيحاء التعبيري الجمالي. يكتبُ (بورخيس) مؤكدًا هذا المعنى في (الحكايات): «سُئلَ مزارعٌ إنْ كانت السماءُ ستمطر، فأجاب: لستُ أدري، فالطقسُ يبدو على هيئة مَنْ يُخمِّن»!.

والواقعُ في قصَّة (الطرف الآخر) على هيئة مَنْ يغدر، ويُخادع، وهو متلون كالحرباء، وأنانيٌّ حتى البشاعة، لا يرى في مرآتهِ المهشمة إلا نفسه، وحدهُ صاحب البطولات الزائفة، والكلُّ باطل.

«حاولت أن أكوِّن صداقة جيدة في أكثر من تجربة، لكن كلَّ مَنْ اكتفى بصداقة نفسه، وسماع ذاته، هو المتحدث الوحيد، والبقية جمهور مهمتهُ التصفيق فقط» ص95.

والكلُّ في هذا الواقع المعيش يشكو من السرقة، والسارق الأمهر لا أحد..! و«مازلنا لا شيء ولا أحد» على لسان بطل (الغرنغو العجوز) لـ (كارلوس فوينتس)، وأقسى أنواع السرقة هي سرقة الزمن لبهجةِ جنينٍ ينمو في أحشاء كلٍّ منَّا ببطءٍ، أو أنها مؤجلة، والزمن عابث كبير في كينونة الكلِّ: «كنتُ أتوقع أنَّ مثل هذا العمر بعيد جدًّا.. لا أدري كيف قطعت المسافة من الطفولة إلى هنا بهذهِ السرعة» ص96.

والماضي وحدهُ لحظة الانعتاق، والفرار من جحيم الحاضر الحزين المقلق بلا شمس، ونهاره يشكو عصيان دقائقه الطائشة.. الماضي تذكرة سفرٍ لمْ تنتهِ صلاحيتها، (نستولوجيا nostalagie) عالية، وذكرى تتكلم بلسان بهجة مؤجلة.. ماضٍ لا يغيب، والإنسان ماضيه أبدًا:

«أشعرُ بحنينٍ جارفٍ لكلِّ شيءٍ مضى: الأهل، الوطن، قلة المسؤولية أو انعدامها.. أشتاق لأشياء كثيرة.. وأشتاق لكِ» ص98.

(الطرف الآخر) قصَّة الواقع المعيش في صورة (تراجيكوميدية)، حين يسود النفاق أيضًا، حتى يكرهُ النفاقُ نفسه: «لديَّ محاضرة غدًا.. محاضرة مُملَّة لشخصٍ مُملٍّ، لكن لا بدَّ من الحضور والاستماع.. والتصفيق؛ لأنَّ عدوى التصفيق منتشرة في المجتمع» ص99.

والباحثون عن السعادة في هذا الواقع بُلهاء، بتصوراتِ فلاسفةِ الأزمان، ولحظة البحث عن اللا أحد نهاية الحزن وبداية الضياع: «يبدو أنَّ النهايات السعيدة لمْ تعُد موجودة حتى في الخيال» ص99.

علي السعودي في مجموعته القصصية (جِلسة تصوير) يعيش لحظة مرحٍ، يشعرُ بها، ومعه قارئهُ عندما يقول هذه الكلمات، بل وهو يكتبها برمادِ جسدِه، مبدأ القصَّة لديه هو «الإيجاز حتى تتقارب البداية والنهاية» -حسب تعبير (إدغار آلان بو)-..!

جمل قصيرة بإيقاع قصيدة نثرٍ متمردة، الاقتصاد الذي بدا صفة أسلوبية لدى المسعودي.. أداة بناء لقصصهِ، وهي تأتي مكتملة وفي إيقاع مشبعٍ بالمتعةِ بعيدًا عن التفاصيل.. هدفه إثارة مشاعر القارئ، إيقاظ وتوليد رؤى في كلماتٍ قليلة في إيقاعٍ سريع، نبوئي، وبحيوية مفرطة لمبدعٍ جادٍ.. الكلمات ملجؤهُ الحالم والمجازُ منطادُ نجاته..!

عرض مسرحية (مطلوب مهرجين)

تأليف: تغريد الداوود - إخراج: يعقوب الحمر
ديسمبر 2021 المهرجان المحلي في دورته 21

تحليل: الدكتور محمد مبارك بلال



د. محمد مبارك بلال *

تغريد الداوود كاتبة مسرحية تنتمي إلى ما ندعوه (المسرح الجديد)، وأسلوبها أساسًا يعتمد على إثارة أسئلة مركزية منذ العنوان الأول لمسرحيتها، التي تحمل عنوان (مطلوب مهرجين)، ولأنها تلج من إيحاء طليعي ملحمي في خلقها تغريبٌ لدى المشاهد بغرابةِ الشكل وثيمة اختلاف الزمان.. فإنها -لكي يستوعبها المتلقي-

* أكاديمي كويتي.

تفرض عليه المشاركة في البحث عن الإجابة واكتشاف طبيعة الخطاب الخاص الذي توجهه الداوود، وذلك من خلال محاولته إعادة تركيب قطع اللغز، وفهم المغزى الذي أعادت تغريد الداوود تركيب نص هذه المسرحية بناء عليه، بهدف إيصال خطابها الذي في غالبيته يعبر عن رؤية فكرية تحمل نفَسًا ليبراليًّا تجاه مشكلات الإنسان في زمننا المعاصر. كاتبتنا إذن مهمومة بقضايا إنسانية، ولكنها تتميز باختيارات منتقاة ومفصلة حسب قربها من تأثيرات أشكال القالب المسرحي الحديث، نعم إننا أمام فكرٍ ليبرالي يولد مجموعة أفكار تتنفس عبق شكل حديث من المسرح، ولذلك فهي بالضرورة سوف تفرض إطارًا فنيًّا ماديًّا، يخضع لمقومات مسرح طليعي ينطلق من مفاهيم وهم المساحات الفارغة من المنظور المسرحي الفني الحديث، حيث تتخلق وتتجمع الرؤى والأحداث فيه؛ كي تنتج فنًّا حركيًّا حيًّا وفكرًا موحيًا يحمل قولًا وفعلًا وعلامات موجهة للتأسيس لرسائل تساهم في جلب انتباه المتلقي، وتطالبه بالقيام بفعل إنساني إيجابي لاحق.

والسؤال الأول الذي ينبثق في الذهن من هذا العرض هو: لماذا (مطلوب مهرجين) في مسرح تعدى -منذ قرون طويلة- أي وجود لمهرج في بلاط أي ملك، واقتصرت حركته على اللعب في (السيرك) مخاطرًا بنفسه لإمتاع جمهور أتى لا ليفكر بل ليدفع مالًا كي يستمتع مصطحبًا أفراد عائلته، ولكي يصفق الجميع بحماس لبراعة جسد مهرج متقن لحركته الصامتة؟!

وهذا بالضرورة ما ينقلنا للسؤال الآتي: لماذا يكون واجهة مسرحية تغريد الداوود مهرجًا أو بهلوانًا حيًّا، لكنه يبدو صامتًا؟ هل تتوسم الكاتبة الداوود في مهرج (وليس شخصية مهرج) أن يكون ناقلًا متكافئًا مع فكرها وأسلوبها المسرحي الحديث؟!.. وما المطابقة التي تريد الكاتبة لفت نظرنا إليها؟!... ولماذا توحي بأنها تنوي أن تستبدل بالممثلين في المسرح مجموعة من المهرجين؟!.. وهل يجيد المهرج سوى

التهريج الصامت باستخدام جسده المدرب على أساليب البهلوانات؟!.. ما الذي ترنو إليه الكاتبة في محاولاتها خلق مطابقة درامية بين حركة جسد المهرج وحركة جسد الممثل؟!... وهل هي معنية هنا باكتشاف ميكانيكية الأبعاد الحركية لجسد كل منهما؟!.. وهل هناك التقاء فلسفي ذو جدوى بين حركة الممثل وحركة المهرج؟!..

يبدو إذن أن وظيفة الحركة الخارجية شكلية فقط، هدفها التفريق بين الاثنين، ولذا فإن الكاتبة تغوص عميقًا لاستخراج رمز الاختلاف والتميز بين روح المسرح ومعلقات وفضاءات (السيرك)، ثم تطفو عائدة إلينا ببيان الالتقاء، والاختلاف في الوقت نفسه؛ كي توجه تهمة لزمن يصل اليأس به إلى استدعاء مهرجين، ويستبدلهم بممثلين في المسرح... هنا فقط يصبح هدف الكاتبة المعلن شديد الوضوح: إنه بلا أدنى شك يمثل إدانة لجمهور وسلطات مجتمع مدني معاصر يتوسل للضحك بأي شيء مضحك!!.. متناسين عمدًا جهود أجيال من الرواد استماتوا لخلق دولة مؤسسات يكون للثقافة والفكر والفن المسرحي دورٌ رياديٌّ فيها. وهو ما تراه تغريد الداوود من خلال دعوتها لبيئة فنية حداثية ومعاصرة، حيث ينطلق من عملية خلقها الفني في هذه المسرحية، وينعكس تطبيقه لفكرة تحقيق روح التوازن (التطابق) في هذه المطابقة الدرامية حول طبيعة وتوظيف حركة الجسد البشري، ودلالاتها كعلامة فنية أساسية، تهدف إلى إيصال فكرة الافتراق وأهميتها في توصيل شحنات الخطاب الخاص للمؤلفة، فيما يشبه دراسة في الحركة ودور لصيقَيْها المؤطريَن لطبيعتها ودورها وهما: الحوار، والإيقاع، المرافقان لها بهدف التكامل في تحقيق معادلة الأجواء الافتراضية في عالم المسرحية. وهنا يبرز إيحاء الكاتبة الافتراضي (السؤال المركزي): هل حركة الجسد البشري واحدة في جميع حالاتها، أو توظيفاته؟! وهو ما يشكل امتدادًا وتأكيدًا لإجابتها الأولية عن هذه الفرضية من خلال جعل العنوان موحيًا وساخرًا ومؤلمًا منذ مرحلة التقديم (الاستعراض) في مقدمة المسرحية، فالطلب يتركز حصريًّا على مهرجين بدلًا من كفاءات في التخصص (كما عودتنا الإعلانات في طلب الموظفين)!

في هذا النص المسرحي تجيب الكاتبة عن عنوانها المحير بالتوضيح بأنها تقود ما يشبه المسابقة الشكلية للمنافسة في الحصول على وظيفة أساسها القدرات الجسدية فقط، ولكن الممثلين يخسرون السباق في هذه المعادلة التي يفقدون فيها مقومَ فنِّهم الثاني وهو البيئة، التي طردهم منها الرجل الغني إلى الشارع، حيث بدوا عاجزين عن منافسة المتسول، الذي سيظهر في آخر المسرحية في بيئة أخرى طاردة للممثلين، ولكنه هذه المرة قد رُقِّي إلى مكانة عمدة المدينة!

إن تغريد الداوود تطلق تحذيرًا هنا من خطر الخلل الذي بدأ يتفشى في بيئات تحتضن المسرح وأهله!.. منطلقة أولًا من تغييب الممثلين المتعمد منذ البداية، فمنذ طردهم إلى الشارع (وهو بيئة معادية لفنهم) وصدامهم مع المتشرد لم تتح لهم الفرصة كي يعبروا عن ذواتهم من خلال فنهم وحركتهم الخاصة... نعم الممثل لا قيمة له خارج بيئته، فهو يفقد القدرة على الحركة الموزونة والموقعة للتعبير عن دلالة فنية مرسومة سلفًا، وتفقد حركته قدرتها على التعبير، لدرجة أنه يصبح أقل حيوية وإضحاكًا من المهرج نفسه... لم يعد هناك وجود للممثل في عالم مسرحيةٍ يُفترض أن يؤديها ممثلون! ولذلك فإن الكاتبة تفترض مسابقة للحصول على وظيفة تعتمد على القدرة الحركية (الفنية).

يخسرها الممثلون بجدارة لماذا؟ ببساطة لأنهم اقتلعوا من بيئتهم، ومن ثم فقدوا قدرتهم على حركة يؤطرها عنصرَي: الحوار والإيقاع، إذن فهم يخسرون؛ لأنه لا ضرورة لوجود كائنات جامدة في بيئة المهرج (السيرك) التي تتطلب حركة بهلوانية صامتة.. نعم ممثلون لا توجد ضرورة لوجودهم في الفن.. أو حتى الحياة بشكل مطلق!... نعم لقد اختارت المؤلفة نوعًا من المطابقة المادية والحركية، معروفةٌ سلفًا صحةُ أساسها الجدلي وثباته في دلالاته وعلاماته ومرجعياته الأصلية في عالم

المسرح، وعكستها على الطرف الآخر (المهرجين) وطبيعة من يملك توجيه حركته ومسؤوليته، حيث نكتشف أنها تحولت من فلسفتها الأصلية التي خلقت من أجلها إلى مجرد حركات سطحية خالية من أي أعماق ذات دلالات ورموز فنية، والسؤال: كيف يمكن أن يحدث ذلك؟!

أولًا بتعطيل الأدوات الفنية للممثل وبيئته الفنية؛ ما يجعله عاجزًا عن المنافسة، وتحوله إلى أداة سطحية فارغة، تتلقى الأوامر من السيد الجديد (صاحب السيرك)، وخاصة مع مهرجيه الجدد في بيئته الخاصة.

قراءة المخرج:

المخرج يعقوب الحمر اضطر أن يكون متناغمًا مع فكر الكاتبة تغريد الداوود، ولكنه غاص إلى العمق باحثًا في البعد الثاني لأولئك المهرجين المطلوبين، وهل يتطابقون مع مواصفات أدواته الفنية، والروح الفرضية المشتركة بينه وبين الكاتبة التي أدخلته في هذه المتاهة: مسرحية تبحث قيمًا ومواقفَ ممثلين دون وجود ممثلين؛ لأنهم تحولوا إلى مهرجين قسرًا.. ويجب أن نشير إلى لمسة جميلة من المؤلفة لروح السرد أقحمتها بوعي من خلال الإيحاء بأن الممثلين تحولوا إلى ضمير غائب، وكأننا نخبر عنهم، حتى وإن ظلوا كيانًا حيًّا يتنفس حياة في جنبات (السيرك)!.. لقد اكتشف المخرج منذ البداية أن صعوبة هذا النص تكمن في حدوث جميع أحداثه تقريبًا في أجواء (سيرك) يعتمد على روح التهريج والحركات البهلوانية، فاكتشف أن حلوله الفنية تنحصر في فكرة خلق متبادلات، ولا أقول متناقضات في بيئة الحركة، ولا أقول أيضًا بيئة التمثيل... فلجأ إلى عنصرين فنيين أولهما أسلوب دلالات الإضاءة المسرحية، والثاني التأطير وهو أسلوب سجن الحركة ومحدوديتها؛ لذلك لجأ إلى الإضاءة البيضاء المسطحة الكاشفة في اللوحة الأولى التي جرى خداع الممثلين فيها،

وجعل الرجل المتشرد شاهدًا على تلك الصفقة التي ولدت من رحم الشارع. واللفتة الجميلة هنا أن الممثلين ترفعوا عن ضرورة إظهار قدرتهم الفنية والحركية في بيئة مزيفة، فالمسابقة لم تبدأ بعد... ولم يبدأ النص بالإيحاء أنهم أصبحوا جزءًا من روح السرد، ولكن في اللوحة الثانية (بيئة السيرك) تتحول الإضاءة إلى ملونة وحالمة، وتتيه فيها حركة الممثلين ما يؤكد عدم وضوح حركتهم ودلالاتها، فهم لا يتسابقون الآن إلا مع ذواتهم في عالم يعانون فيه ضياع من يفقد بوصلته محاولًا الصمود للدفاع عن حياته فقط، فهم هنا لم يعودوا ممثلين، ولكن فرض عليهم أداء أدوار مهرجين في (سيرك)، ويهدد وجودهم رجل قاس يحمل سوطًا، وقلبا أقسى من الحجر، ولأنه لم يعد هنا ضرورة للتركيز على حركة الأقدام ودلالاتها وحركاتها الموقعة فنيًّا فإن المخرج يدعم هذه الأفكار بالتركيز على حيرة تحرك الممثلين في مقدمة وجوانب خشبة المسرح وبشكل أفقي، ويرسم ما يشبه المثلثات التي تتحول إلى مربعات في حركتهم، بحيث يقف كل واحد منهم على طرف افتراضي، ويرتبطون بسلك خفي بمحدودية عالم المنصة الدائرية الصغيرة (فالدائرة بالطبع متاهة لا بداية ولا نهاية لها) حيث يتبادلون أدوارهم الجديدة قسرًا؛ كي يشكل مساحة سجن رمزي لا يستطيع أي منهم الخلاص منه. إنها نقطة التحكم الجديدة بمصيرهم الآن واستصغار العلني المهين لبيئتهم ومكانتهم، وكأن المسرح الذي كان يقال عنه دائمًا: «كل الحياة مسرح»، قد تحول برأيه المريض إلى صفر ولا جدوى من وجوده، هنا تؤكد تغريد الداوود التحذير الذي يشمل جميع جوانب هذا العرض المجلل بألمها الخفي، وترسم خطورة أكثر درجات الانحدار للممثل في عالم التهريج؛ ولذا تخلق هذا الشكل (الغروتوسكي)، وتعلن انتهاء مطابقتها بما قد يتحول إليه فنان المسرح ورسالته، ويتوج المتشرد عمدةً في عالم يرسمه المهرجون.



شعر



بيضاء كالصَّوت، ملوَّنة كالصَّدى



يحيى مصطفى خميس *

أنتِ القضاءُ

أنا الرَّضيُّ الشَّاكي

فعلامَ ترميني إليَّ شِباكي؟!

في قمَّةِ الشَّوقِ

استقرِّي

كلَّما أَحببتُ أُصعَقُ

أعتلي

لأراكِ

* شاعر سوري.



مُتلبِّسًا بقصيدةٍ

لم تكتملْ

إلَّا لتَشهدَ نقصَها شفتاكِ

محرابيَ اللَّيلُ..

النُّجومُ دفاتري

حُلمي -إذا لم تفتحي- شُبَّاكي

أمواجُ ذاكرتي تُصدِّقُ أنَّني

لمَّا نسيتُ

نسيتُ أنْ أنساكِ

في حبِّكِ الحَرْبَيْنِ

يا مرآتَـها

كيفَ اكتشفتِ نجاتَها

وهلاكِي؟!

وعيونُ شِعري منذُ أوَّلِ نظرةٍ

أَسْرَى لديكِ

فحرِّري أَسْراكِ

حتَّامَ أنتِ تفجِّرينَ مشاعري

وتظلُّ تُعلنُ أنهنَّ

سواكِ؟!



أنا لا أريدكِ

غيرَ أن تتخلَّصي

من نصفِ شيطانٍ ونصفِ ملاكِ

يتغيَّرُ الفِنجانُ

كلَّ قصيدةٍ

وتظلُّ موسيقاكِ موسيقاكِ

ويظلُّ لاسْمِكِ

ألفُ معنًى غامضٍ

ما حاجةُ المعنى إلى الإدراكِ؟!

الحبُّ أن تَمشي سويًّا

حافيَ النَّجدَينِ

مُبتسمًا

على الأشواكِ

الحبُّ

فاتحةٌ

ومِن آياتِها:

إيَّاكِ أهوى

قبلَ أنْ أهواكِ

الحبُّ

أن تنسى القصيدةُ

في صلاةِ كُسوفِها

فتردُّها عيناكِ

الحبُّ قلْبٌ

حين يغرقُ في الصَّباحِ يقولُ:

- يسعدُ يا قلوبُ مَساكِ



مَـاذا لَـو جـرَّبَ السّـمَـاءَ؟



أحمد عبد القادر*

كَأيِّ هابيلَ

ها يَمضي لِقِتْلَتِهِ

لكنَّهُ فَرِحٌ جِدًّا بِرحلتِهِ

النّاسُ تُنكِرُهُ،

والحبُّ يَعرِفُهُ

لَمْ يَقترفْ خطأً إلَّا لِنُصرتِهِ

أصحابُهُ شُعَلٌ تَفْنَى لِتُرشِدَهُ

وَوَحدَهُ دَائمًا يَنأى بِظُلمتِهِ

* شاعر مصري.

مُعَمِّدًا قلبَهُ فِي دمعِ سيِّدةٍ
تَبكي على خَجَلٍ
فِي أَوْجِ مِحنتِهِ

لَمْ تُغرهِ مُدُنٌ فِي الضَّوءِ قَدْ نُقِعَتْ؛
لِأنَّه نَبتةٌ مِنْ طِينِ قريتِهِ

تُغْنيهِ مكتبةٌ أو بعضُها
وَسمَا أمطارُها قهوةٌ
سَقْفًا لغُرفتِهِ

مَتى يَنَمْ باكيًا
يَحلُمْ
يَقُمْ فزِعًا
نَدِيمُهُ بُؤسُهُ يَسْكَرْ
يَهِمْ
يَتِهِ
يَصرخْ
يُفِقْ
يَفِنَ
يُوجَدْ
يَمتلئْ تَعَبًا
يَسقُطْ
يَنَمْ باكيًا
يَرجِعْ لِدَورتِهِ

دُموعُهُ ثمَرٌ لِلجائعينَ..
وكلُّ الأرضِ قد أكلت مِنْ
قُوتِ دَمعَتِهِ

وَقلبُهُ جَنَّةٌ لِلعاشقينَ..
فَمَنْ مَرُّوا وَلم يقطفوا مِن
وردِ مُهجتِهِ؟



وَالأرضُ مهزلةٌ؛
مَا مِن يسوعَ أتى
إلَّا وَتصلبُهُ في جِذعِ طيبتِهِ

يا (بَخْتَ) مَنْ صُلِبوا!
ازدادتْ صلابَتُهمْ
وَالحُرُّ إنْ يَبتئسْ
يُنصَرْ بِهجرتِهِ

لَمْ يُحسنِ الحِضنَ والتَّقبيلَ صاحبنا
حينَ الوداعِ،
مَضى جَرَّاءَ توهتِهِ

لكنَّ فِي قلبِهِ لِلعشقِ فَلسفةً
لَمْ يَحكِ عنترةٌ عنها لِعبلتِهِ

فِي حُزنِهِ
لَمْ تزلْ أُولى مَشاغلِهِ
أَنْ يَمسحَ الدَّمعَ عَن خَدِّي
حبيبتِهِ

أوراقُهُ وطنٌ إنْ لَمْ يَجِدْ وطنًا
يَا مَا مَشى مُمسِكًا أيدي
قصيدتِهِ!

إِنْ حاصرُوا قلبَهُ
أو صَادَرُوا فَمَهُ
أو فَرَّقُوا دَمَهُ؛
قَتْلًا لِثورتِهِ

فِمنْ شرايينِهِ

تَنسابُ أرصفةٌ

مِنْ فَوقِها قَرفَصَتْ أطفالُ

دولتِهِ

مُشَرَّدٌ في الجِهَاتِ السِّتِ

مُضْطَرِبًا

في أذنه هاتِفٌ مِنْ صوتِ

جدَّتِهِ:

قُلْ لِلألى فَرِحوا لَمَّا رَأوهُ هَوى

هَيهاتَ

مَا ماتَ مَنَ يَحيا بِفكرتِهِ

– يا بْني أَلَمْ تَرَ أنَّ القلبَ

بوصلَةٌ؟!

فَاستفتِ قلبَكَ واستسلمْ

لِوجهتِهِ

قُلْ لِلتي تَرَكَتْ فِي القلبِ

خِنجرَها

لَمْ يَبقَ مِنهُ سوى أطلالِ

ضِحْكتِهِ

وعِشْ كَمَا شاءَتِ الأقدارُ

يا ولديْ

كَأيِّ هابيلَ

إذْ يَمضي لِقتلتِهِ



نقطةٌ خارج السطر



ياسين محمد البكالي *

بـدمـعـتِـهِ جــرى لـيـحُـكَّ بـرقـا ... ويـمـنـحَ مَــن تــواروا عـنـهُ نُطقا

ويـقـدحَ مِـن بـيـاضِ دمــي حديثًا ... يـلـيـقُ بـسـيِّـدٍ فـي الـصـمـتِ مُلقى

* شاعر يمني.

لقد تركتْكَ للوسواسِ بنتٌ

إليكَ تسلّلتَ عِرقًا فعِرقا

وأنتَ مجازفٌ شهمُ السجايا

خطرتَ ببالِها فعشقتَ حقًّا

كأنَّكَ حصَّةُ التعبير يهذي

بها في لحظةِ الإعصارِ غَرقى

* * *

لأني لا أرى بينَ اختناقي

وبينَ خسارةِ الأوطانِ فرقا

وقفتُ جلستُ أجهشُ بالتمنِّي

صديقٌ لا أراهُ يقولُ صدقا

تَقاسمتِ الوعولُ صُراخَ قلبي

بمُسندِها كآخرِ ما تبَقَّى



مِـن الأحــــلامِ فـي رئــةِ اضـطِـراري

بــأن أحـيــا لألــقــى مــا سـألـقـى

أنــا مــن قــالَ لـلـصـلـواتِ كـونـي

زنــابــقَ لـهـفـةٍ لأســيــلَ عِـشـقـا

أمُــدُّ إلــى اسـمِـكِ الـعـالـي نشيجي

فـيـنـعـكـسُ الـصـدى صـمـتًـا ونُـطـقـا

وتـلـتـفـتُ الـقـصـيـدةُ لـي وفـيـهـا

يـقـيـنُ الأنـبـيـا وشـكـوكُ حـمـقـى

حـنـيـنُ الأُمـهــاتِ إلــى شـبـابٍ

بــلا وجــعٍ إذا مــا الـقـلـبُ عـقَّـا

لــمــاذا بَــعــدُ يــا تــعـبَ الـوصـايـا

غــدا الأقـسـى الـذي كــانَ الأرقَّــا؟

مُـجـازفـةُ الـسـؤالِ تـعـودُ ثكلى

بـلا ردٍّ؛ أفــي الـمـأسـاةِ نـبـقـى؟!

هــزيــلٌ حـــدَّ أنَّـــكَ يــا وجـــودي
تــخــافُ بـــأن تـــدُقَّ الـــبـــابَ دقَّــا

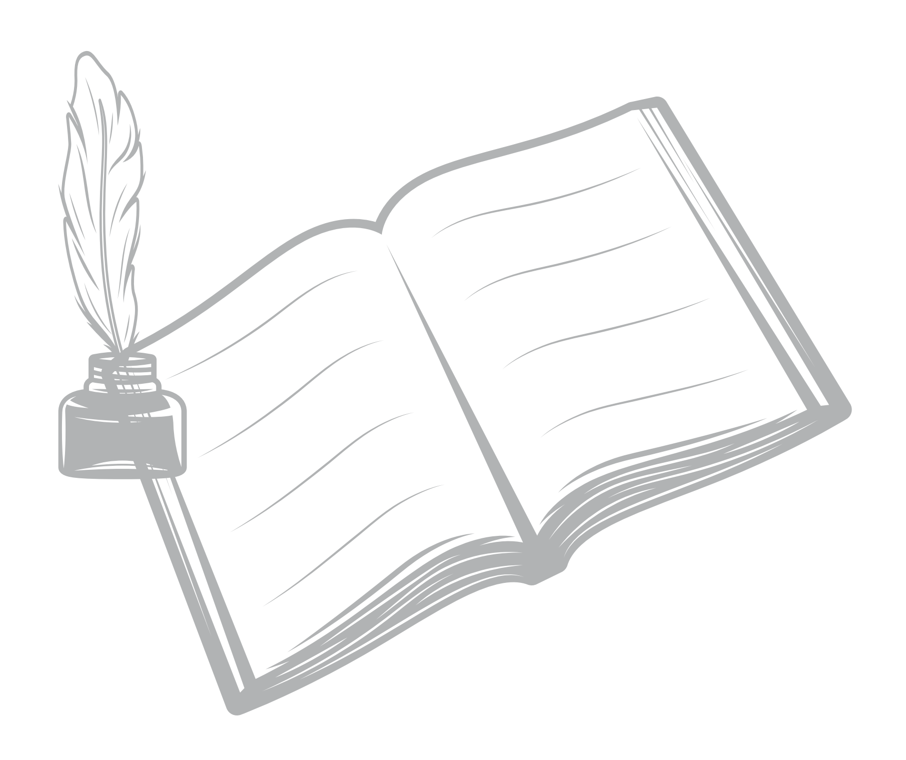
كــأنــكَ نــقــطــةٌ فــي الــسـطـرِ مــاتــتْ
ومــا عــرفــتْ حــروفُــكَ كـيف تُـلقَى

وهـــا أنـــتَ انـــكِـســـارٌ أبـــجـديٌّ
عــلــى طــفــلٍ بــدمــعِ أبــيــهِ يُسقَى

عـــلـــى شُـــبَّـــاكِ أُغـــنـــيـــةٍ تــدلَّــى
كــريــشــةِ طـــائـــرٍ لـــم يـــلـــقَ أفـــقـــا

غـــريـــبٌ كـــابـــتِـــســـامـــتِـــهِ فـــؤادي
يُـــبـــاغِـــتُـــهُ الأســـى فـيـظـلُّ أنـقـى

بـــعُـــكَّـــازيـــنِ مِـــن ولَـــهٍ وتـــوقٍ
مــشــى وأطـــارَ مِـــن كــفّــيــهِ بــرقــا



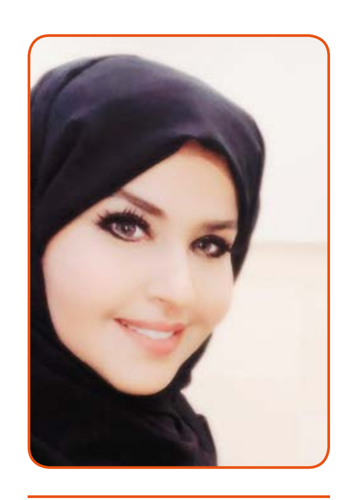
مشاركات



في الشيخة الدكتورة سعاد الصباح بمناسبة حصولها على جائزة الأمير عبدالله الفيصل العالمية للشعر العربي



سيدة الكلمات



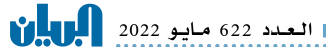
د. إيمان الشمري *

شِـمـرٌ دؤوبٌ فـي الـقـريـض تـثـور إنْ
جـرحـوا الكويت وعمّها التخريبُ

وتــذود عــن حــوض الـبـلاد بشِعرها
سـيـفٍ سـرنـدى صـــارمٍ فـتـصـيـبُ

رعَـــتِ الـعــروبــةَ مـنـهـجًا وعـقـيـدة
تـمـضـي بـهـا، مـا هـزهـا الـتـرهـيـبُ

* كاتبة كويتية.



صـدّت سـهـام الظلم حتى أصبحت

صــوت الــنـسـاء وحـقـهـنّ قـريـبُ

خاضت غـمـار الـشعـر تـدفـع صولة

غـمـزًا ولــمــزًا، سـاءهــا الـتـكـذيـبُ

لــو أن بـلـقـيـس الـيـمـان تكـشّـفت

لـلـحـق حـكـمًـا نـالـهـا الـتـثـلـيـبُ

كـالـمـزن تـهـطِـل لا تـريـدُ جـزاءهـا

فــوق الـقـفـارِ يـبـاسـهـنّ رطـيـبُ

لله در عـطـائـهـا كـم أمـطـرت

عـبَّ الـشـجـاعـة مـجـدبٌ وخصيبُ

بـالـحـب تـنـشـر نـثـرهـا وقـصـيـدهـا

فــوق الـجـراحِ مـعـالـجٌ وطـبـيـبُ

سُـلّـي يـراعـك نـام ظـلـمٌ وانـتـهـى

والله حــقًّــا عـــادلٌ وحـسـيـبُ